FLORENCE

L'HISTOIRE — LES MÉDICIS — LES HUMANISTES

LES LETTRES — LES ARTS

FLORENCE

PAR

CHARLES YRIARTE

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR

A ÉTÉ IMPRIMÉ

PAR MM. TOLMER ET Cie

ET

PAR M. CHARDON AINÉ

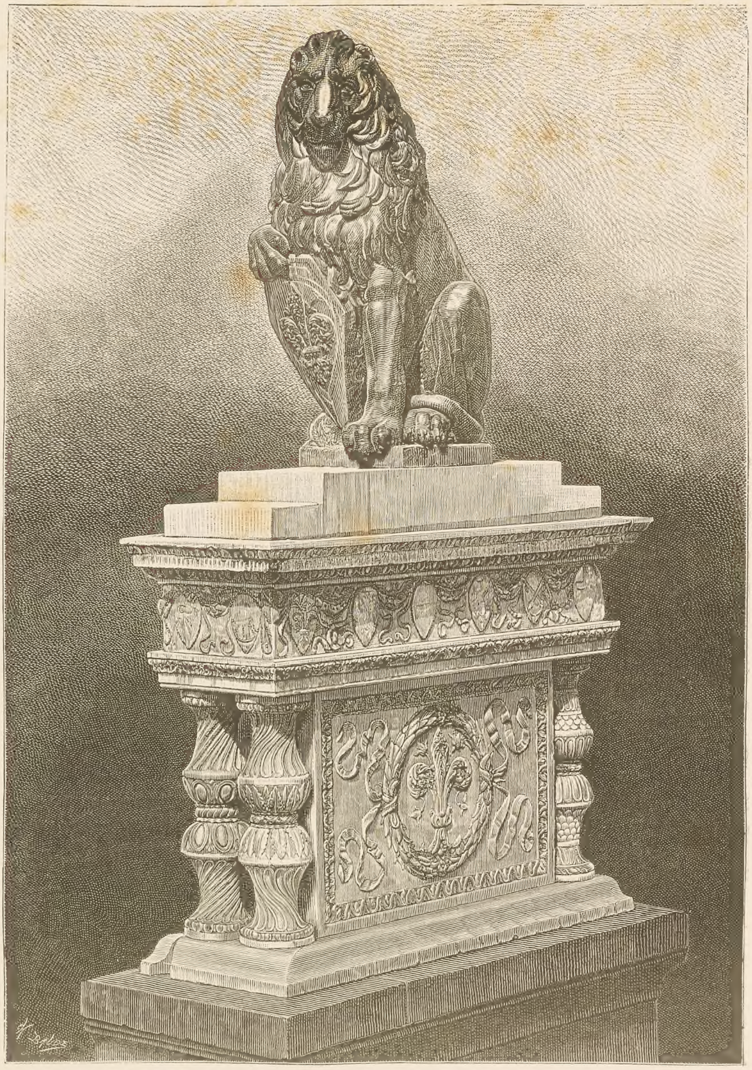
A PARIS

en l'Année 1880

sur Papier teinté

ET

à 10 Exemplaires sur Papier Japon
à 20 Exemplaires sur Papier de Hollande
à 20 Exemplaires sur Papier de Chine



DONATELLO — LE LION DE FLORENCE (DIT *LE MAZOCCO*) — (1386-1466)

Place de la Seigneurie

DANTE

CHARLES YRIARTE

FLORENCE

L'HISTOIRE — LES MÉDICIS

LES HUMANISTES — LES LETTRES — LES ARTS

Orné de 500 Gravures et Planches

TROISIÈME ÉDITION



PARIS

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR

13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13

—

[illegible]

MICHEL ANGE

C. YRIARTE INV. P. AVRIL DEL.

LES ORNEMENTS

DES TITRES DES CHAPITRES

empruntés aux

GRANDES HEURES DE SIMON DE COLINS

FACSIMILÉ DE L'EXEMPLAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE

AMBROISE FIRMIN DIDOT

SONT DESSINÉS PAR DES ARTISTES ITALIENS

PARIS, 1543

Les Illustrations du Texte, d'après des Photographies ou des documents empruntés, aux Bibliothèques publiques de Londres, Florence, Vienne, etc., à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, à Paris, et à plusieurs Bibliothèques privées, sont reproduites par nos premiers Artistes et gravées sur Bois, sur Cuivre et sur Zinc.

AU BARON

ET

A LA BARONNE ADOLPHE DE ROTHSCHILD

CE LIVRE

SUR FLORENCE



EST DÉDIÉ PAR L'AUTEUR

EN TÉMOIGNAGE

DE

RESPECTUEUSE AFFECTION

TABLE

DES

SOMMAIRES

TABLE DES SOMMAIRES

INTRODUCTION

L'HISTOIRE

LES MÉDICIS

LA RENAISSANCE

LES FLORENTINS ILLUSTRES

L'ART ÉTRUSQUE

LES MONUMENTS

LA SCULPTURE

LA PEINTURE



TABLE GÉNÉRALE

DES

GRAVURES

ET DES

PLANCHES SUR CUIVRE

TABLE GÉNÉRALE DES GRAVURES



FLORENCE

INTRODUCTION

I

PLAN DE L'OUVRAGE



Le Génie de Florence. — Dessin de M. Claudius Popelin.

FLORENCE

LE ROLE DE FLORENCE DANS LE MONDE MODERNE. — TROIS PÉRIODES DE SON HISTOIRE.
L'ART A FLORENCE. — PLAN DE L'OUVRAGE. — LES ILLUSTRATIONS.

L'Italie, dès le XIIIe siècle, a repris et porté à son comble l'œuvre de civilisation que la France du XIIe avait commencée par les croisades, par l'affranchissement des communes et par la fondation de l'Université de Paris. Jamais cette symbolique image du travail successif des générations, créée par le génie de Lucrèce, où les coureurs se passent de main en main les flambeaux, n'avait été réalisée d'une manière plus grandiose ; les torches sacrées étaient tombées de nos mains, l'Italie les avait ramassées; et, dans les siennes, elles jetèrent de telles lueurs, que le monde tout entier en fut ébloui. Rome, malgré les Barbares, malgré le schisme, et malgré l'exil de la papauté, s'était toujours souvenu de sa gloire passée; en tout cas, les monuments superbes qui pouvaient la lui rappeler, vainqueurs du temps et de la rage impuissante des hommes, étaient encore debout. Mais à Rome même, et bientôt dans toute l'Italie, on s'inclina devant la supériorité de Florence, qu'on comparait à la grande Athènes, et toutes les villes rendirent hommage à son génie, car

la première avec Sienne, elle avait donné le signal du mouvement. Dans l'espace d'un siècle, depuis le Dante et Giotto jusqu'aux premiers Médicis; depuis les deux Pisans jusqu'à Brunelleschi, Donatello et l'Alberti, Florence était arrivée au sommet de la pensée humaine et à l'apogée du Beau plastique. Quand on la croyait épuisée par l'effort suprême de l'enfantement de la Renaissance, elle allait produire encore deux monstres de génie, Léonard de Vinci et Michel Ange, les deux créatures humaines qui, dans les arts, font peut-être le mieux comprendre l'origine divine de notre humble humanité. Il faut reculer jusqu'à l'art grec et jusqu'au siècle de Périclès pour retrouver dans l'histoire du monde une aussi prodigieuse époque : et, si l'on veut se faire une idée de la révolution qui s'accomplit alors dans le monde, il faut se reporter à l'avénement du christianisme qui fonde la société moderne sur les ruines du monde antique.

Nous essayerons plus tard de dire les causes directes et indirectes de cette supériorité de Florence sur les autres villes de la Péninsule; mais cette prééminence fut incontestée : dans l'ensemble des connaissances humaines qui constituent le fonds de l'humanité, cette ville représentait l'apport le plus considérable, et elle avait en plus, et par-dessus toute chose, le don et le privilége de la beauté plastique, comme certaines créatures de Dieu ont le privilége de la grâce. Il y a un moment dans son histoire où tout ce que ses artistes touchent devient or; ils ont la foi profonde, et toute leur œuvre en reste pénétrée; ils ont aussi le charme vainqueur, et ils cachent leur force et leur science achevée sous la grâce. Aujourd'hui encore, le marbre, la fresque, le manuscrit élaborés à cette époque fortunée, à Florence ou par un Florentin, portent un signe indéniable, un cachet unique et rare, quelque chose d'indéfinissable qui est fait de distinction suprême, de noblesse, de grandeur, de calme, de force et d'élégance discrète et contenue. Au coin d'un carrefour, sous un porche, dans une galerie, aux murs d'un couvent; un relief, une forme arrêtent nos yeux, ils s'accusent avec une force singulière, nous ne voyons plus qu'eux; ils tuent pour ainsi dire ce qui les entoure. C'est que l'âme de Florence a passé dans l'œuvre inspirée : nous reconnaissons le signe dont sont marquées toutes les œuvres du xve siècle italien, nous sentons le parfum suave et pénétrant qui s'en exhale.

Cette supériorité de l'art florentin, tous l'ont ressentie; ce joug pacifique, tous l'ont subi alors en Italie comme nous le subissons encore aujourd'hui. Depuis la Rome des papes, où les grands pontifes du xve et du xvie siècle s'entourent des artistes de Florence et des humanistes de la Toscane, jusqu'aux condottieri qui ont ceint la couronne à Milan, à Urbin, à Ferrare, à Mantoue, à Rimini et à Bologne : chacun se fait une cour de Florentins illustres pensionnés ou enchaînés par des bienfaits. Veut-on élever un temple à Dieu immortel, jeter en bronze une statue équestre à quelque célèbre capitaine, écrire l'histoire d'une cité illustre; s'agit-il enfin de préparer aux grandes destinées qui l'attendent quelque prince encore enfant : c'est vers Florence que toute l'Italie se tourne. C'est le foyer, c'est la grande école, c'est le laboratoire de l'esprit humain. Il y a d'autres centres sans doute, et chaque ville du Nord, au xve siècle, est même une petite Athènes; mais c'est toujours Florence qui inspire, et c'est elle qui domine.

Il y a trois périodes dans l'histoire de Florence : de la moitié du xiiie à la fin du

XIVe siècle, elle lutte pour la vie, et elle est déchirée par les passions de ses propres citoyens déchaînés les uns contre les autres et divisés par des haines que les familles se transmettent comme un héritage. Elle essaye de fonder la liberté, elle ne réussit qu'à préparer une tyrannie athénienne qui a l'excuse du génie, et qui a pour complice la majorité des citoyens. Cependant, au milieu de ces luttes incessantes des Guelfes et des Gibelins, malgré ces continuelles alertes, le travail d'élaboration du grand œuvre n'est jamais suspendu, et c'est un sujet d'étonnement pour tous les historiens. Chez nous, l'invasion anglaise, les troubles sanglants des maillotins et des cabochiens avaient tué la vie civile et fait reculer la civilisation; chez les Florentins, la fleur de la Renaissance croît dans le sang, elle s'y développe à l'aise, elle y grandit, elle y prend toutes ses vives couleurs : elle s'épanouira dans toute sa beauté quand sonnera la première heure du XVe siècle. C'est la seconde période, fortunée entre toutes, celle qui verra réunis sous les mêmes ombrages, autour de Cosme Père de la Patrie et de Laurent le Magnifique, des savants comme Marcile Ficin, Politien, Pic de la Mirandole, Cristoforo Landino, Baccio Ugolini, Rinuccini, les deux Acciajuoli; et des artistes comme Brunelleschi, Michelozzo-Michelozzi, Donatello, Léon Batista Alberti; des hommes de génie, des secrétaires de la République comme Léonardo Bruni Aretino, Machiavel, et Carlo Marsuppini.

Au moment du siége de Florence (1530), l'épanouissement est complet; mais, à part Galilée qui trouvera plus tard des vérités nouvelles, tous les grands novateurs sont déjà couchés dans la tombe. Michel-Ange sur son bastion, fortifiant Florence et défendant San Miniato, symbolise le génie florentin luttant pour son indépendance et sa liberté contre Charles-Quint. Lorsque la ville ouvre ses portes, c'en est fait de la République, et les grands jours sont passés.

Le XVIe siècle est fécond encore; il est tumultueux, vivant, abondant, excessif, plus mouvementé et plus inquiet que le XVe; toujours avide de savoir et d'apprendre, il produit sans compter, et il enfante des œuvres sans en supputer le nombre; mais il a perdu l'admirable conscience et la foi ardente, le recueillement, la profondeur infinie et l'abnégation sans prix du siècle qui l'a précédé. Jean de Bologne à la fière tournure, Benvenuto lui-même, tapageur, élégant, cavalier d'allure, bretteur raffiné au ciseau exquis, condottière égaré dans la carrière de l'art, partisan bavard et éloquent, plein de feu, plein de vie, plein de générosité et de forfanterie, artiste jusqu'au crime, bizarre assemblage enfin de toutes les qualités et les défauts de son temps, ne nous fera jamais oublier le doux Desiderio, le tendre Mino, et le Donatello, étrange parfois mais toujours grand, toujours nouveau, savoureux et fort; ayant le don de la vie sans tumulte et sans exagération, grave et grandiose à ses heures avec le *Saint-Georges*, aimable et vivant dans les bas-reliefs du *Pulpito*, terriblement dramatique à Padoue, épique lorsqu'il veut l'être; suave et charmant enfin lorsque, dans un recueillement plein d'extase, il fait s'accouder un ange sur quelque mausolée de marbre.

C'est cette première période, du XIIIe siècle à la chute de la République, qui a été ici l'objet de notre prédilection; personne ne s'en étonnera. D'ailleurs, depuis une vingtaine d'années, on semble avoir compris, qu'à part deux ou trois grandes figures qui sont la synthèse du génie humain, et qui s'épanouissent à l'entrée du XVIe siècle, en Italie, l'humanité dit

presque tous ses secrets depuis le Dante jusqu'à la mort de Michel-Ange et de Léonard. Mais si les chroniqueurs contemporains nous ont tout dit sur les grandes personnalités littéraires et philosophiques, l'histoire de l'art est à son aurore; c'est à peine si on vient de découvrir Benozzo Gozzoli, Lippi, Memmi, Pollaiolo, Pierro della Francesca, Botticelli, Baccio Baldini,



Dante Alighieri. — Fac-simile du Portrait des Giunti. — D'après l'Épreuve du British Muséum.

Pisanello, Finiguerra, Benedetto da Maïano, Michelozzo, Desiderio et leurs contemporains; et les œuvres elles-mêmes sont encore inédites aux lieux qui les ont vu naître.

La période qui commence au premier grand-duc de Toscane Cosme Ier, pour finir à Jean Gaston, n'a pas été sans gloire pour Florence. Si les personnalités sont moindres et si on a vu, à un Médicis comme Laurent le Magnifique, succéder un prince chargé de forfaits, comme

Cosme, il y a cependant une force d'impulsion acquise, une tradition d'illustration, un mouvement de séve qui se continue et qui produit des fleurs et des fruits. Jusque dans le dernier des hommes de cette race, il y a encore une lueur d'illustration intellectuelle, un appétit de savoir, une étincelle de feu sacré, et une certaine conscience de la responsabilité



Michel-Ange Buonarotti. — Fac-simile du Portrait de J. Bonasone. — D'après l'Épreuve de la Collection du Baron Edmond de Rothschild.

vis-à-vis de la postérité, qui le porte à léguer à sa patrie des trésors d'art, preuves évidentes de sa magnificence, de son savoir ou de son goût. Enfin, parfois aussi, même au déclin, on voit un de ces éclairs du génie florentin jaillir soudainement du foyer prêt à s'éteindre. Dans une fête ou dans des funérailles, on retrouvera la manifestation de ce génie abondant et facile

des littérateurs et des artistes, et la décadence de Florence avec l'académie du *Cimento* pourrait tenir lieu d'une renaissance à certains peuples déshérités.

Les Médicis ont incarné en eux le génie de Florence; il fallait donc écrire l'histoire de ces princes marchands qui ont mérité de donner deux fois leur nom à leur siècle : avec Cosme et Laurent à Florence, avec Léon X à Rome.

Après avoir dit l'histoire des Médicis, nous avons esquissé le mouvement de la Renaissance, en essayant de faire comprendre pourquoi l'Italie fut le pays de la Révélation; et dans cette étude, nous avons encadré les biographies des grandes personnalités littéraires et philosophiques, en puisant aux bonnes sources, mais en résumant rapidement, comme il convenait de le faire pour un sujet si vaste.

Les principaux monuments de Florence nous initient aux péripéties de sa vie civile, parce qu'à cette époque-là les hommes se reflètent merveilleusement dans leurs œuvres. Dans cette ville extraordinaire, où se sont fait jour toutes les grandes idées dont le fonds constitue la gloire, la prospérité et l'expérience des époques modernes de toutes les sociétés, le Palazzo Vecchio, par exemple, — dont d'Azeglio a dit qu'il était une préface monumentale aux Annales florentines, — symbolise admirablement, par sa rudesse à l'extérieur et sa superbe ornementation à l'intérieur, le double caractère d'une époque où le corps était rude et trempé, quand l'esprit était raffiné et avide de savoir. A Florence, l'histoire et l'art sont dans la rue, et parcourir ses places, entrer dans ses églises et ses palais, c'est lire la chronique florentine du XIIe au XVIe siècle.

L'art, à Florence, devait prendre une place considérable, puisque la ville est à la fois un musée et un temple. Nous avons donc pris les arts à leur origine, depuis l'art étrusque jusqu'à la décadence, en en suivant le développement chronologique; et nous avons caractérisé le génie de chaque artiste et dit la place qu'il tient dans l'art, plutôt que d'entreprendre d'écrire la biographie de chacun. C'est le système que nous avons suivi pour la peinture et la sculpture; et, en multipliant l'image et en la juxtaposant, nous avons rendu ce développement palpable. Il ne faudra pas s'étonner si nous n'avons pas toujours choisi, pour caractériser les artistes les plus connus, celles de leurs œuvres qui sont devenues presque banales et auxquelles on attache constamment leur nom. Il faut toujours viser haut quand on écrit, on n'est que trop sûr, hélas! de rester au-dessous de son idéal. Des séjours très-prolongés en Italie nous ont fait pénétrer dans l'intimité du pays; certaines choses nous ont frappé qui échappent d'ordinaire au voyageur qui passe plus rapidement; nous avons donc fait un choix. Nous voulions, d'ailleurs, apporter un élément nouveau au milieu des nombreuses publications actuelles sur l'art.

C'est la première fois, si je ne me trompe, qu'on présentera dans leur extraordinaire beauté les monuments funèbres de Santa Maria del Fiore, de Santa Croce et de San Miniato. Nous ne renions pas nos Dieux; nous avons donné, dans notre VENISE, les monuments des Frari et de San Giovanni et Paolo comme les plus splendides qui aient été élevés à la mémoire des hommes, sans en excepter ceux du Vatican, de Saint-Jean de Latran et de Santa Maria del Popolo : ceux de Florence, érigés vers la moitié du XVe siècle, sont plus simples, moins pompeux et moins décoratifs; mais ce sont des œuvres plus humaines, plus personnelles, plus profondes,

et le Léopardi lui-même, artiste exquis, s'agenouillait devant Desiderio et devant Donatello. Michel-Ange fera plus grand, il sera plus insondable, il troublera davantage notre imagination et saura nous inspirer une sorte de terreur religieuse à la vue de ces figures énigmatiques qui étalent leurs formes grandioses, et qui continuent, dans la nuit du temps, « le songe intérieur qu'elles n'achèvent jamais » ; mais il n'a pas connu, malgré tout son génie, la candeur infinie, le charme pénétrant, l'angélique douceur et l'exquise pureté de ces sculpteurs du xve siècle. Ici, on se souvient de la Grèce, on sème des fleurs sur les tombes, on imprime à la mort un cachet de douceur et de tranquillité, on lui ôte son caractère sombre, épouvantable et terrible, et le philosophe et le cardinal que Rosellino et Desiderio ont étendus sur le sarcophage de marbre semblent dormir du sommeil des justes; leur visage ne reflète que le calme et la béatitude des bienheureux qui savent désormais les vérités éternelles. A peine ai-je besoin de dire qu'on ne saurait justifier le titre de ce livre en décrivant Florence tout entière; il faut se borner à faire respirer le parfum de Florence. Ceux qui ne la connaissent point seront tentés d'entrer dans ce prodigieux musée; ceux qui ont le bonheur d'avoir foulé du pied cette terre bénie du ciel, se souviendront, ils reviendront en arrière; et l'image leur servira à évoquer, dans cette chambre noire du souvenir, la réalité vivante qu'ils ont autrefois contemplée.



Jérôme Savonarole. — Fac-simile de la Gravure de Marc Antoine.
D'après l'Épreuve du British Muséum (1).

Quand on se prend corps à corps avec un chef-d'œuvre du xve siècle et qu'on veut le rendre dans son relief, on se sent frappé d'impuissance, il faut l'avouer sans détour. Que faire devant ces portes de Ghiberti dont Michel-Ange disait qu'elles étaient dignes d'être les portes du paradis? Comment rendre et traduire cet extraordinaire rétable de San Giovanni; ces bas-reliefs que cinq des plus grands artistes de Florence, associés ensemble, ont fouillé pendant dix ans? Le burin tombe des mains, le crayon est impuissant; cependant on est enchaîné à la réalité des choses : il faut apporter l'œuvre palpitante sous les yeux du lecteur, ou tenter seulement une description littéraire et renoncer à lui faire éprouver la sensation de la chose vue. De là vient la diversité des procédés employés, et la variété des rendus, toujours adaptées à la nature même de l'objet à illustrer. La fresque est intraduisible, le temps l'efface et elle n'apparaît plus que sous un nuage, où cependant elle conserve encore sa grâce

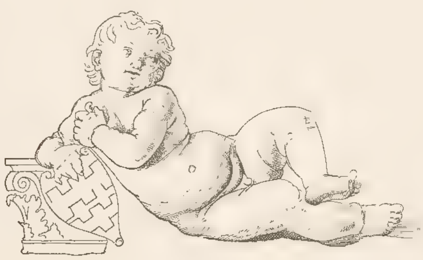
(1) Cette Épreuve est considérée comme unique; on ne la confondra point avec la gravure sur bois en tête des *Prediche sopra li salmi*. — Venise, 1539.

et sa force : elle appelle donc la reproduction exacte trouvée par le génie de l'homme, la photographie, mais la photographie à jamais fixée par un procédé de gravure indélébile. L'orfévrerie veut être aussi prise sur le vif dans ses fines niellures, ses plans nombreux, ses miroitements, ses formes délicates pleines de détails minutieux. La science d'un dessinateur accompli rendra plus sûrement dans sa simplicité une œuvre pure de ligne comme une statue, d'un modelé savant; et je garderai pour la traduire les moyens que la gravure met à notre disposition. Pour ces raretés extraordinaires de la gravure florentine, trésors que les richesses humaines ne peuvent payer, puisqu'elles restent comme une épave unique d'un art à son origine, il faut encore l'indiscutable fidélité de ces procédés modernes nés d'hier, qui fac-similent incontestablement de telles œuvres et servent à mettre à la portée de tous des pièces qui sont réservées toujours aux collections d'État ou aux privilégiés de la fortune.

Nous avons autant que possible cherché à reproduire les traits de tous les hommes qui ont tenu une place dans l'histoire de Florence. Pour les Médicis, nous avons les médailles du temps, quelques marbres rares du xv[e] siècle et la série des portraits originaux dus aux maîtres contemporains, Gozzoli dans les fresques du palais Ricardi, le Pontormo au Musée actuel de San Marco, les Bronzino aux offices et à Pitti ; enfin, les rares épreuves empruntées aux riches collections du British-Museum qu'on nous a ouvertes avec une libéralité parfaite.

Il fallait faire un choix dans ce prodigieux ensemble qui comporterait une série de dix volumes comme celui-ci ; nous avons établi de grandes divisions, l'*Histoire* d'abord, puis le *Mouvement de la Renaissance à Florence*, la biographie des *Grandes personnalités*, et l'*Art*. Ce n'est pas tout Florence, sans doute, bien loin de là ; mais c'est l'âme de la grande ville qui a été la victime expiatoire d'un des plus grands mouvements historiques des temps contemporains : l'unité de l'Italie.

Il faut beaucoup aimer Florence ; elle est la mère de tous ceux qui vivent par la pensée ; il faut l'étudier sans cesse, car elle nous offre une source d'enseignement inépuisable. Rome est plus grandiose, et parle plus à l'imagination des hommes. Venise est plus étrange, plus rare et plus pittoresque. Florence est plus indispensable à l'humanité : elle a vu naître Dante, le divin poëte ; Michel-Ange, « l'homme aux quatre âmes », et Galilée, le grand aveugle qui lit dans les ténèbres et devine les secrets des Mondes. Si Florence disparaissait de la surface du globe, les archives de la pensée humaine auraient perdu leurs titres les plus précieux, et la race latine moderne serait en deuil de ses aïeux.



Fac-simile d'un Dessin original du Verocchio. (Collection du Duc d'Aumale.)

COUP D'ŒIL

SUR

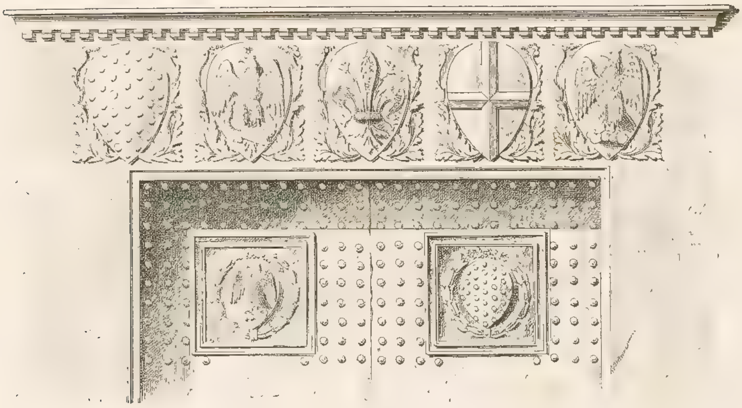
L'HISTOIRE

DEPUIS

L'ORIGINE DE FLORENCE

JUSQU'AU

QUINZIÈME SIÈCLE



Les Armes de Florence sur l'Architrave de la Porte de la Zecca.

CHAPITRE PREMIER

L'HISTOIRE

RAPIDE COUP D'ŒIL SUR L'HISTOIRE DE FLORENCE JUSQU'AUX PREMIÈRES ANNÉES DU QUINZIÈME SIÈCLE

Si on dégage de tant d'opinions diverses, sur l'origine de Florence, celle qui semble avoir réuni le plus de suffrages, on en conclut qu'elle est étrusque ou que du moins la ville qui devait jouer un rôle si considérable dans l'histoire de la civilisation moderne s'est augmentée des débris des dernières cités étrusques subjuguées par les Romains. Elle a absorbé ces derniers colons, que les Grecs appelaient Thyrréniens et que les Romains nommaient les Toscans, venus, trois siècles avant la fondation de Rome, pour fonder, au cœur de la péninsule italienne, un royaume puissant qui s'étendait de Pise à Tarquinium, entre le littoral de la Méditerranée et le pied des Apennins.

Machiavel, en son premier chapitre des *Storie Fiorentine*, fait de Florence une colonie romaine bâtie par les cohortes de Sylla; mais la science moderne persiste à voir dans la ville nouvelle qui s'éleva au bord de l'Arno, une cité formée par les émigrations de Fiesole, le berceau de tant de grands artistes; Fiesole, si belle sur sa haute colline d'où on suit le cours de l'Arno en comptant un à un les dômes superbes et les hauts campaniles de la ville des Fleurs aussi séduisante par son aspect qu'elle est attachante par son histoire.

Le lis est l'emblème de Florence; elle portait de *gueules à la fleur de lis au naturel*, et

on veut qu'elle ait choisi ce gracieux symbole pour rappeler qu'elle avait moissonné tout un champ de fleurs afin d'y tracer l'enceinte où elle allait se renfermer.

C'est un vers d'Uberti qui consacre cette origine légendaire :

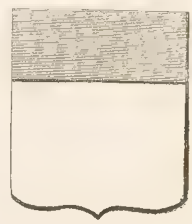
> Alfine gli abitanti per memoria
> Porch 'era posta in un prato di fiori
> Le denno il nome bello onde s'ingloria.

Vers 1010, comme Fiesole tombait aux mains des Florentins, on symbolisa l'union et l'alliance des deux cités en fusionnant leurs deux écussons.

Les armoiries de la République devaient d'ailleurs se modifier à chaque grand événement de son histoire ; tour à tour on ajoute, on supprime, on modifie du tout au tout, suivant que le peuple triomphe ou que le pape domine : ainsi s'expliquent les nombreux écussons qu'on sculpte au front des édifices publics et qui portent tant de différents emblèmes, le mot *Libertas* ajouté par les *Priori di Liberta*, les *deux clefs d'or en sautoir* imposées par le chef de l'Église, l'*aigle* des Guelfes ou les *lis d'or* de Charles d'Anjou et ceux de Robert, roi de Naples.



Buondelmonte.



Donati.

Sylla, le proconsul, avait embelli la ville ; Attila et Totila, descendant comme un fléau sur l'Italie, devaient la réduire en cendres : deux cent cinquante années après, Charlemagne allait la relever, la policer, l'organiser et en faire une cité déjà digne de tenter de nouveaux conquérants. Pise cependant était alors la plus puissante des colonies romaines de la Toscane. Échue en partage par légitime héritage à la comtesse Mathilde, maîtresse souveraine de toute la Toscane, Florence fut offerte par elle au saint siége, et le peuple florentin ratifia la donation. Ce n'est pas la seule cause des dissensions entre l'Église et l'Empire, mais cette donation détermina la rupture et la lutte qui allait déchirer l'Italie pendant des siècles. Frédéric Barberousse ne tint pas compte de cette donation et, se regardant comme le successeur des empereurs romains, donna l'investiture à Guelfe d'Est (1153) : Innocent III revendiqua son bien les armes à la main, et l'Italie fut partagée dès lors en deux camps : « *Ces deux moitiés de Dieu, le Pape et l'Empereur* », firent de ce beau pays un vaste champ de bataille où chacun appelait à lui ses partisans. Jusque vers 1215, Florence, déjà politique, suivit le parti du vainqueur sans jamais donner de gages trop compromettants à tel ou tel des deux partis ; mais un événement banal détermina dans ses murs une lutte intestine qui devait avoir pour elle des conséquences formidables.

Le chef d'une famille puissante, Messer Buondelmonte, allait conduire à l'autel, pour en faire sa femme, une jeune fille de la famille des Amadei ; il aperçoit dans la foule une autre jeune fille, la Donati, douée d'une beauté merveilleuse ; il rompt le mariage, et, abandonnant sa fiancée, s'unit bientôt à sa rivale. Les Amadei indignés courent chez leurs parents les

Uberti, ils se concertent, et le matin du jour de Pâques, ils envahissent la maison de Buondelmonte et l'assassinent. Les Amadei étaient Gibelins, leurs adversaires étaient Guelfes, quarante-deux grandes maisons florentines appartenant à ce dernier parti jurèrent de venger les Buondelmonti et entraînèrent avec eux tout ce qui avait épousé ce parti. C'est l'origine singulière de cette division qui allait de siècle en siècle, en changeant de nom, ensanglanter



Plan de Florence montrant les trois enceintes fortifiées et les développements successifs du XIIe au XVIe siècle, d'après le Plan publié dans la traduction du Dante, par Philalethes (Leipzig, 1877).

l'Italie, déterminer l'exil des plus illustres et des plus puissants et, en somme, faire du plus beau des royaumes de la terre une proie facile à saisir pour l'étranger avide.

Vers le milieu du XIIe siècle, échappant, grâce aux luttes incessantes entre le pape et l'empereur, à l'action immédiate et suivie de chacun de ces deux pouvoirs qui se disputaient l'autorité suprême, on vit Florence, Pise, Sienne, Arezzo, Pistoia se constituer en républiques indépendantes. Mais Frédéric II, empereur d'Allemagne, afin de recouvrer plus sûrement la

domination sur la Toscane, favorisa les Amadei et les Uberti et chassa de Florence les partisans de Buondelmonte. Les Guelfes bannis se fortifièrent dans Valdarno (1247), et, à partir de ce moment, on vit successivement, à des périodes de dix années, les deux factions rivales, tantôt vaincues, tantôt victorieuses, se succéder au pouvoir.

C'est la période d'enfantement des franchises communales; on peut dire qu'à Florence



Vue générale de Florence, prise des hauteurs de San Miniato.

la Liberté a été baptisée dans le sang. Les Florentins cherchent alors leur formule gouvernementale ; ils divisent leur cité en quartiers, chacun avec son écusson, sa bannière et ses deux *anciens,* magistrats populaires renouvelables par l'élection et par année. Un *Capitaine du peuple* est acclamé, et, pour les causes civiles et criminelles, on nomme un *Podesta.* Tous les citoyens sont organisés militairement, divisés et répartis par compagnie; au son de la cloche de la tour Della-Vacca, *la Martinella,* on l'appelle, et il vient, portant

son étendard sur un char attelé de deux bœufs, se ranger sur la place publique, reconnaissant et son capitaine et ses compagnons de quartier. Ces divisions par compagnie correspondent déjà aux *corporations de métier* qui se développeront à un tel point et deviendront si riches que Florence leur devra certainement sa puissance. C'est grâce à ces ordres militaires et civils qu'au milieu de tant de désordres, de tant d'inquiétudes, de tant de luttes opiniâtres,



Vue générale de Florence prise des hauteurs de San Miniato

de tant de changements successifs qui cent fois auraient dû la noyer dans le sang, les Florentins fondèrent la liberté et purent asseoir leur république.

Depuis 1215 jusqu'à 1300, avec des fortunes diverses, les partis occupent le pouvoir. Tantôt les Gibelins triomphent, tantôt ce sont les Guelfes; après la bataille de Montaperti, dont le poëte a pu dire « qu'elle a teint de rouge les flots de l'Arbia »,

Che fece l'Arbia colorata in rosso,

Florence fut mise à deux doigts de sa perte et faillit payer de son existence les discordes qu'elle avait déchaînées. Farinata degli Uberti, chef des Gibelins, dans le conseil tenu à Florence à la suite de la victoire qu'il venait de remporter, eut la gloire de préserver la ville du sort qui la menaçait; les différents chefs de son parti agitèrent la question de savoir s'il ne fallait point à tout jamais rayer de la carte du monde cette cité rebelle et raser ses murs jusqu'aux fondements : il s'interposa, et son influence était telle alors, qu'elle triompha. On trouve cependant dans ces alternatives quelques années de paix et de prospérité; et, singulier contraste avec l'exaltation des esprits : dans le cerveau des hommes de génie fermente déjà la pensée créatrice, et dans leur cœur chante l'inspiration sublime. Les arts commencent à fleurir, on voit naître Arnolfo di Cambio, le Dante et Pétrarque; mais, en même temps, on les voit aussi bannir au retour des factions contraires. Pourtant Florence jette les bases de sa richesse; elle échange, elle exporte, elle produit; elle fonde ses corporations; elle édifie ses merveilleuses églises et ses palais puissants et superbes; elle symbolise, dans l'érection de son *Palazzo vecchio* et de son *Bargello*, la rudesse et la puissance de son gouvernement communal. Elle commande à la Toscane; elle a une armée à ses ordres, soixante mille citoyens, des citadins et non plus des mercenaires; elle a vaincu et subjugué les cités rebelles qui l'entourent : et on lui obéit désormais, ou comme ami ou comme sujet. Dès qu'elle a la paix à l'intérieur pendant une courte période, on sent frémir en elle la vie, et l'inspiration de ses hommes de génie engendre des chefs-d'œuvre. Déjà elle ne craint plus l'empire; et le *César*, *Rex Romanorum*, fatigué d'ailleurs par sa lutte incessante avec l'Église, s'est éloigné; quelques années de paix de plus, et la ville des fleurs va affirmer en Italie sa puissance et sa suprématie; la République florentine aura la domination de toute la Toscane.

Pourtant les luttes intestines qui semblaient épuisées pour un instant, grâce à la guerre extérieure contre laquelle les partis avaient dû s'unir, et grâce aussi à la paix intérieure qu'on avait pu croire un instant définitive entre les Guelfes et les Gibelins, renaîtront plus sanglantes que jamais; et les *Noirs* et les *Blancs* prendront la place des deux grandes factions.

Il existait alors à Pistoia une famille Cancellieri, puissante et considérée. Le fils héritier de cette famille, Lore, en joutant avec Geri di Messer Bertaccio, le blessa légèrement; mû par un bon sentiment, Lore envoya son fils au père du blessé, afin de lui témoigner ses regrets; mais Bertaccio, au lieu d'accepter ces excuses, fit saisir le jeune homme par ses serviteurs et, le forçant à appuyer sa main sur une mangeoire de cheval comme sur un billot, lui fit trancher le poignet. De là nouvelle lutte entre les partisans des deux familles. Le père de Cancellieri avait eu deux femmes : la plus célèbre se nommait *Bianca;* ses partisans s'appelèrent les *Blancs;* les autres, par opposition, devinrent les *Noirs*. Les deux familles avaient de nombreuses relations à Florence; les Florentins, impatients de ces années de trêve, bouillonnants et passionnés, et qui cherchaient un prétexte à soulèvement, épousèrent cette querelle étrangère; la Toscane s'embrasa de nouveau. Cancellieri était lié avec les Veri da Cerchi, ces derniers se déclarèrent pour lui dans Florence, tandis que Bertaccio, chef des *Noirs*, s'appuyait sur Corso Donati. Les Guelfes et les Gibelins étaient éteints; mais les discussions et la guerre civile renaissaient de leurs cendres dans cette ville ardente et toujours prête aux discordes.

Trente ans de pouvoir sans opposition avaient donné à ceux qui avaient été Guelfes une puissance telle qu'on ne parlait plus des Gibelins; mais, unis contre l'ennemi tant qu'il était menaçant, ils n'avaient pas su se défier d'eux-mêmes, et, dans leur propre sein, deux factions s'étaient formées. Les Guelfes, partisans de l'*aristocratie*, trouvaient qu'on allait bien loin dans la constitution d'un pouvoir populaire; et les Guelfes de la *démocratie* (*popolari*) estimaient, au contraire, que l'élément d'en haut avait encore trop d'influence.

La division des familles de Pistoia fut l'étincelle qui fit éclater la mine, les *Popolari* adoptèrent la faction des *Blancs*, et les *Aristocratici* ou *Grandi* furent désignés sous le nom de *Noirs*. Corso Donati fut le chef de ces derniers, et Veri dei Cerchi se mit à la tête des autres.

Le pape Boniface VIII protégeait les *Noirs;* en 1300, comme on avait dénoncé à la seigneurie une conspiration ourdie par trois partisans de cette faction, on intruisit leur procès. Les inculpés en appelèrent au souverain pontife, qui protesta et exigea leur mise en liberté. Florence refusa et fut excommuniée. Le 1er mai 1300, on célébrait la fête du Printemps sur la place Sainte-Trinité; deux cavalcades, chacune appartenant au parti adverse, se rencontrèrent sur la place au milieu des jeux, des fêtes, des chansons et des divertissements populaires : on s'insulta, en un instant la ville s'arma, et les palais se fortifièrent, Florence ne fut plus bientôt qu'un champ de bataille. L'incendie se propageait même en dehors, le pape envoya le cardinal Acquasporta pour apaiser les troubles, les blancs lui fermèrent les portes, et la ville fut mise en interdit.

Le souverain pontife en appela alors à l'étranger, décision formidable qui eut les conséquences les plus effroyables pour l'Italie tout entière. On vit Charles d'Anjou, prince français, passer les Alpes, et entrant le 5 novembre 1301 à Florence, y ramener les *Noirs*. C'est dans ces circonstances que le grand poëte florentin Dante Alighieri fut banni; le 2 avril 1303, une sentence d'exil en masse fut prononcée contre les blancs. Dante avait fait partie du conseil des *Priori*, qui gouvernait la ville, il en était sorti le 15 avril 1300, et, à deux reprises différentes, on l'avait envoyé comme ambassadeur au Saint-Père pour plaider la cause de ses partisans. Il avait même joué un rôle moins pacifique, car il avait porté les armes contre le roi; frappé bientôt par un décret de prescription, il ne devait plus revoir sa patrie.

Déchirée de nouveau par les factions, la ville de Florence, le 8 septembre 1342, se donna à Gaulthier de Brienne, surnommé le duc d'Athènes à cause de son origine; il changea les lois, ouvrit les prisons, rappela les bannis, défendit de porter les armes dans la rue, et s'affirma comme un tyran dès le premier jour. Les Florentins n'étaient pas faits pour un tel joug; déjà on souffrait impatiemment de voir les Français, venus à la suite du duc, occuper tous les emplois et imposer et leurs habitudes et leurs costumes : on trama une conspiration qui fut découverte et amena l'exécution de trois des chefs; mais le 20 juillet 1343 une nouvelle conjuration, mieux ourdie, devait réussir : le duc d'Athènes fut honteusement chassé, s'estimant heureux d'avoir la vie sauve.

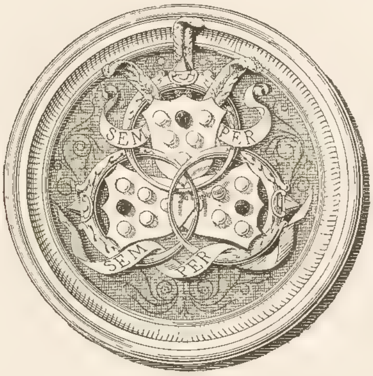
Les agitations populaires recommencèrent en face de cette vacance du pouvoir; la forme du gouvernement changeait à chaque instant, tantôt dominait l'aristocratie, tantôt le bas peuple affichait la prétention de monter au pouvoir et d'évincer l'élément aristocratique. Ces deux grandes divisions d'autrefois, les « *Aristocratici* » et les « *Popolari* », se subdivisaient à

l'infini ; on voyait surgir les *Potenti*, les *Mediocri*, les *Bassi*, qui réclamaient un gonfalonier pris dans leur rang. C'est au milieu de ces troubles qu'un fléau vint s'abattre sur Florence.

En 1348, la peste, venue de l'Orient, ravagea la ville et la plongea dans le deuil, en lui enlevant, au dire de Machiavel, près de cent mille habitants. Boccace a laissé de cet horrible épisode un récit célèbre qui passe pour son chef-d'œuvre.

De lutte en lutte, de jalousie en jalousie, tantôt la proie des Albizzi, tantôt celle des Bicci, familles puissantes toujours agitées par ces anciennes haines de parti qu'on s'efforçait de couvrir d'un nom nouveau, Florence, qui semblait à jamais vouée à la guerre civile, vit éclater dans ses murs, le 20 juillet 1378, une nouvelle révolution populaire. La volonté des *Popolari* portait au pouvoir un simple peigneur de laine, Michele di Lando. Peu à peu cependant, malgré cette manifestation et l'immixtion du peuple dans le gouvernement, les familles puissantes par la richesse et par cette autorité que donnent les services rendus, se créaient des partisans dans la ville ; le commerce les avait enrichies, elles avaient leurs clients, leurs protégés, des familiers nombreux auxquels, dans toutes les circonstances de la vie où le plus humble a besoin du plus fort, elles rendaient de ces services qui lient pour longtemps. Les banquiers, à force de prêts dont ils éloignaient volontairement les échéances, arrivèrent à se constituer de véritables gardes privées composées de clients capables de les soutenir de leurs voix dans les comices populaires et de les défendre les armes à la main aux jours de trouble.

Vers les premières années du XVe siècle, les *Popolari* étaient au pouvoir et, par des mesures contraires à l'intérêt général, ressuscitèrent les haines assoupies. On vit alors une famille, celle des Médicis, prendre peu à peu une incroyable autorité sur les masses, et Giovanni dei Bicci, qui en était le chef, fut nommé gonfalonier. L'allégresse publique fut telle alors parmi le peuple, que quelques-uns des hommes les plus attachés au gouvernement populaire, en voyant cet enthousiasme, pressentirent que le peuple florentin était prêt à abdiquer entre les mains d'un maître. A partir de ce jour, si on veut écrire l'histoire de Florence, il suffit d'écrire l'histoire de la famille des Médicis; nous allons les suivre depuis leur origine jusqu'à leur apogée et leur déclin.



LES

MEDICIS

DE

COSME LE VIEUX

A

JEAN-GASTON

–

1389-1737



Cosme Ier et Alexandre de Médicis. — Fac-simile d'une Gravure de Martin Rota, d'après l'épreuve du British Museum.

CHAPITRE II

LES MÉDICIS

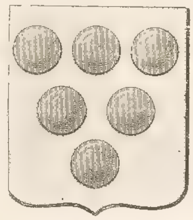
L'ORIGINE des Médicis est essentiellement florentine ; sans remonter à des temps fabuleux, dès 1282, quand on avait institué la magistrature dite des *Priori*, Ardingo di Buonagiunta di Medici avait été investi de la dignité. Dix années après, il avait été nommé gonfalonier, et déjà la famille s'était fait comme une possession héréditaire des charges publiques les plus élevées. Elle compta, sous la République, soixante prieurs dans ses annales et trente-cinq gonfaloniers.

Le premier qui compte vraiment dans l'histoire et s'élève assez au-dessus du niveau de ses concitoyens pour faire deviner dans cette race de marchands les souverains futurs de la Toscane : c'est Giovanni de

Bicci. Machiavel a laissé de lui un portrait que tous les historiens ont encadré dans leur récit : il était miséricordieux et on le voyait aller au devant des pauvres pour les soulager. Affable à tous, jamais il ne brigua les honneurs et tous lui furent dévolus. On ne le voyait au Palais du gouvernement que les jours où on l'y appelait pour le bien public ; pacifique de caractère, il fuyait la guerre ; ménager des deniers publics, il n'avait qu'une préoccupation, celle d'augmenter le revenu de l'État. Toutes ses magistratures furent exercées avec bienveillance ; sans être éloquent, il était cependant doué d'une rare prudence ; son aspect était celui d'un homme mélancolique ; mais il se révélait aimable et plein de gaieté dans ses relations. Né en l'année 1360, il fut élu deux fois prieur, une fois gonfalonier et une fois membre des *Dix* de la guerre ; remplit de nombreuses ambassades auprès du roi Ladislas de Hongrie, auprès du pape Alexandre V et de la République de Gênes. Son patriotisme éclata dans mille circonstances ; mais ce fut surtout au moment où la République était engagée dans une guerre contre Philippe Visconti, duc de Milan, qu'on put juger de l'amour qu'il portait à sa patrie C'est à lui qu'on doit l'établissement du *Castato*, impôt sur le revenu qui allait frapper surtout les nobles, et qui fournissait à la République les ressources suffisantes pour soutenir la guerre (22 mai 1427).



Buer.



Med r

Giovanni avait épousé Piccarda d'Averardo Bueri, et celle-ci lui avait donné deux enfants, Cosme et Laurent, qu'il avait eu le bonheur de voir grandir et se développer à ses côtés ; très-actifs, très-lettrés, d'une haute intelligence, ils étaient larges et généreux, tout en se préoccupant d'augmenter encore les richesses paternelles et de les faire servir au bien de l'État.

Giovanni mourut le 28 février 1428, et fut enseveli à la basilique de San Lorenzo, qu'il avait élevée de ses deniers en appelant à lui le grand Brunelleschi. Il n'eut pas cependant la consolation de voir couronner l'édifice qui devait devenir plus tard le Panthéon de sa famille ; mais Cosme et Laurent devaient continuer son œuvre. Sa tombe occupe la première place, dans la sacristie, sous la partie appelée le *Dado*, où sa femme fut aussi déposée à côté de lui cinq années après. Il faut avoir feuilleté comme nous l'avons fait toute la correspondance originale de ces princes marchands pour comprendre la haute portée d'esprit de cette race d'hommes, la souplesse de ces intelligences et les capacités diverses de ces personnalités. Ils ont touché à tout, et rien, de leur temps, ne leur fut étranger : la guerre, l'administration, la diplomatie, la politique, les arts, la littérature, tout les intéressait ; ils semblent n'avoir pas eu de spécialité ; par dessus tout cela, ils ont eu, avec cette profondeur incontestable de grands politiques, une très-particulière bonhomie qui les faisait les amis des hommes les plus simples, pourvu que leur mérite fût grand. La chaleur de cœur et la puissance d'enthousiasme est aussi un signe particulier de leur race : on en trouvera des preuves incontestables dans certains passages des lettres que possède encore l'*Archivio di Stato* de Florence, sous la rubrique : « *Lettere Innanzi il principato* ».

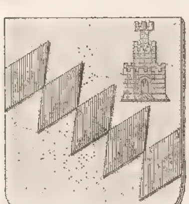
COSME LE VIEUX

Du vivant de son père, Cosme avait pris part aux affaires publiques sans se désintéresser des affaires privées de sa maison; on avait reconnu en lui un haut esprit et une rare prudence, et il avait paru apte à remplir les missions les plus délicates. Lorsque Baldassar Cossa fut élu pape au concile de Constance, sous le nom de Jean XXIII, il l'accompagna comme représentant la République de Florence. Quand le schisme éclata, et que Martin V fut nommé à la place du pontife, Cosme, ami fidèle dans la mauvaise fortune, recueillit le vieillard dépossédé, lui donna un asile à Florence, et, à sa mort, lui fit élever le superbe tombeau qu'on voit au baptistère de San Giovanni, à droite du grand autel.

On a prétendu que le pape, reconnaissant des services rendus par Giovanni de Bicci et par Cosme, leur avait légué en mourant des sommes considérables; mais César Cantu a détruit cette légende en publiant le testament du pontife déposé. On verra, par un épisode curieux, la fière attitude de la République florentine vis-à-vis des grands pouvoirs, et du plus grand de tous alors, de la papauté. C'est une dramatique histoire que celle de Cossa. Nommé pape au moment où un contre-concile venait d'élire Martin V, et, saisi par ordre de son successeur, il fut enfermé à Heidelberg. Il serait mort dans sa prison s'il n'avait reconnu son concurrent et imploré son pardon à genoux. Il rentra en grâce et fut même nommé cardinal. Réfugié à Florence, il vivait chez Cosme de Médicis, et il y mourut. L'ami de la dernière heure, grand protecteur des arts, confia à Donatello et à Michelozzo Michelozzi le soin d'élever le tombeau de celui qui avait été pape et prisonnier du pape. Mais l'inscription placée sur sa tombe provoqua la colère de Martin V, le pontife d'alors, qui réclama énergiquement du gouvernement de Florence la suppression des deux mots « *quondam papa* » qui venaient gravés à la suite du nom de Giovanni Cossa. Le conseil de la seigneurie fut appelé à prononcer sur ce différend; Cosme rédigea une réponse où éclate un orgueil superbe; on y lit ces mots : « *Quod scripsi scripsi.* »



Cosme le Vieux
Père de la Patrie.
(Cabinet des Médailles de Paris.


Bardi.

Giovanni avait eu le temps de guider ses fils dans la vie politique; mais Cosme devait surpasser son père et fonder la gloire de la famille. Il épousa la fille du comte Bardi et, dès qu'il fut chef de sa maison, on sentit chaque jour s'accroître son autorité et s'augmenter son crédit. Il n'exerçait point à proprement parler une action officielle; mais déjà se révélait cette supré-

matie, volontairement subie par la foule, qui devait constituer le privilége héréditaire de cette illustre famille.

Le gouvernement d'alors consistait en un conseil des Dix présidé par un gonfalonier; on ne siégeait pas plus de deux mois, afin de ne laisser le pouvoir, d'une façon permanente, à aucun



Cosme le Vieux. - D'après le Portrait du Pontormo, à San Marco, dans la Cellule de Savonarole.

de ses membres. Cette précaution contre la tyrannie devait être rendue vaine, sinon par les manœuvres des Médicis (car, après tout, ils semblent être restés purs de toute évidente corruption du suffrage), du moins par cette extraordinaire influence qu'ils exerçaient sur tous. Ils avaient tellement multiplié leurs bienfaits, usé si intelligemment de leurs richesses, et si bien



PALAIS DE LA SEIGNEURIE — PALAZZO VECCHIO

Arnolfo di Lapo, architecte (1298)

dispensé leur autorité, que tous avaient les mains liées et, inconsciemment peut-être, se livraient à leur discrétion. Leur intérêt public était devenu l'intérêt privé des Médicis. Si, dans les élections, Cosme, Laurent et leurs enfants, neveux et parents à tous degrés, n'obtenaient point les suffrages directs, c'étaient tout au moins des partisans de leur famille qu'on appelait au pouvoir. Peu à peu les Florentins s'habituaient à regarder ces Médicis comme des dépositaires nés du pouvoir, comme une pépinière de politiques indispensables au bien de leur pays.

On comprend aisément qu'ils rencontrèrent des adversaires et suscitèrent des jalousies;



Vue de la Résidence d'Été des Médicis, à Careggi. — Croquis de M. Gambillo.

Rinaldo degli Albizzi fut le chef de la faction contraire, et, un jour d'élection, alors que Cosme s'était retiré dans sa propriété de Mugello, afin justement de ne point sembler prendre part aux intrigues électorales; Albizzi trouva moyen de constituer une majorité dans le conseil et de faire décréter la comparution de Cosme d'abord, puis sa condamnation, enfin son emprisonnement.

L'historien qui vit à Florence et l'homme du monde qui veut toujours rapprocher les monuments de l'histoire et corroborer les assertions par les documents, peuvent encore aujourd'hui, en visitant, dans la tour du *Palais vieux*, la prison qu'on appelle l'*Alberghettino*, se représenter la scène qui s'y passa vers 1423, alors que Cosme, confié aux soins de Federico Malvolti, passa des splendeurs du palais de ses pères à la sombre et étroite résidence à laquelle ses

ennemis le condamnaient. Machiavel raconte que, craignant le poison, le fils de Giovanni, celui qu'on allait appeler bientôt le *Père de la Patrie*, refusa toute nourriture et, pendant quatre jours, se contenta d'un morceau de pain.

Bientôt l'exil fut prononcé contre lui ; il se réfugia à Padoue d'abord, puis à Venise. Il n'était pas le seul visé par le décret des Dix; son frère Laurent, tous les autres Médicis et leurs principaux soutiens, amis et partisans, durent quitter Florence.

Cosme avait alors quarante-quatre ans ; nous avons des détails sur ce temps de son exil ; il s'occupa d'art, de science, de littérature, et, toujours aussi splendide dans ses vues, c'est à Venise même qu'il demanda aux grands artistes qui devaient s'illustrer à son service, les projets des monuments qu'il allait fonder. En l'exilant, il est évident qu'on ne cherchait qu'à se défaire d'un citoyen trop puissant, et qu'on se lassait, comme pour Aristide, de l'entendre appeler le Juste. C'était prudent sans doute au point de vue de ceux qui voulaient conserver la forme républicaine; mais le peuple va volontiers au devant d'une certaine servitude, et il se passionne, quoi qu'on en dise, pour ceux qui semblent nés pour le commandement. Une année à peine s'était écoulée, et déjà, en présence de ce citoyen qui ne conspirait pas contre sa patrie et ne s'occupait dans son exil que de l'embellir par ses fondations et la rendre plus grande : on commença à murmurer en demandant son retour. Le pontife Eugène IV était alors à Florence ; il se fit à son tour l'écho de l'opinion et, par un retour de ce mouvement de bascule politique qui fait succéder au pouvoir issu de l'élection populaire les ennemis de la veille, Cosme fut rappelé. On vit alors, spectacle étrange, une ville entière se porter au devant d'un simple citoyen qui n'était ni un vainqueur, ni un élu, ni un triomphateur, mais simplement un de ces hommes qui avaient paisiblement exercé une constante influence, et dont l'autorité toute morale, et n'étant garantie par aucun décret, par aucune loi, était aussi effective que le pouvoir le plus légitime et le mieux consacré.

A partir de ce jour, c'en était fait de la République ; on avait encore le mot et on l'aurait longtemps encore, car — même en ses formules les plus solennelles — le peuple en conservait l'apparence et décernait à Cosme le nom de *Père de la Patrie ;* mais les Médicis formaient déjà une dynastie, et tous se faisaient une joie et un devoir d'obéir à une famille marquée au front pour le pouvoir. La date de son retour, 1434, est la véritable date de la suppression morale de l'état républicain.

Cosme était dans toute la force de l'âge; il devait avoir encore trente années d'existence à partir du jour où il rentrait dans sa patrie. Si on lit attentivement l'histoire de Florence, on verra que ces trente années sont les plus fertiles au point de vue de la culture intellectuelle et du merveilleux développement des arts. Laurent le Magnifique en recueillera les fruits; mais c'est Cosme le Vieux qui doit en avoir le mérite devant l'histoire. Le cœur bat au seul souvenir de cette époque mémorable pour l'esprit humain, et la main tremble au moment où on va tenter de la peindre. Il faut remonter au temps de Périclès, à Athènes, pour retrouver un aussi prodigieux essor dans toutes les branches des lettres, des sciences et des arts. On a écrit sur ce mouvement de la Renaissance des livres tout entiers ; on s'est attaché à en rechercher les origines et à bien faire comprendre à quel concours de circonstances est due cette sublime efflorescence du génie humain. Il y a des causes apparentes et immédiates qui

sont des causes réelles; mais le mouvement était préparé de longue main, et le XIIIe et le XIVe siècle déjà avaient été admirablement féconds.

Cosme, indépendamment d'une tendance aux travaux de l'esprit qui le portait à rassembler autour de lui les plus grands penseurs, les philosophes et les poëtes de son temps, avait le goût des monuments et connaissait même la pratique des arts; on lui doit San-Lorenzo, l'église et le couvent de Saint-Marc, le monastère de San-Verdiana, ce couvent de San-Girolamo qui s'élève sur la colline de Fiesole où se réunirent les ermites de San-Geronimo que supprima Clément IX; enfin l'abbaye des S.S. Bartolomeo et Romolo pour les chanoines du Latran. A Mugello, sa résidence favorite avant qu'il eût bâti Careggi, il reprit jusqu'aux fondations le couvent de *Bosco a Prati* et, dans ces établissements religieux, il n'oubliait jamais de fonder une bibliothèque de manuscrits. On ne compte pas le nombre de chapelles privées élevées à ses frais, tel le *Noviziato* à Santa-Croce, celle du couvent des Anges des pères Camaldules, celle des *Servi*, et celle enfin de *San-Miniato al monte*. Si on ajoute qu'il laissait toujours, pour subvenir aux frais de culte et d'entretien, une fondation de rentes, priviléges et prébendes, on comprendra quelles immenses ressources devaient alimenter cette puissante maison.

Sa vie privée était déjà splendide, quoique son fils dût encore la surpasser en magnificence. A San-Tommaso in Mercato, première habitation des Médicis, avait succédé l'érection de la superbe habitation de Via Larga. De son vivant, il avait quatre résidences d'été aux environs de Florence : Careggi qui existe encore, Fiesole, Cafaggiolo et Trebbio. C'était le train d'un prince et non celui d'un particulier, et son action bienfaisante rayonnait au loin; on le vit fonder à Jérusalem un hôpital pour les pauvres pèlerins italiens, et, dans son exil de Venise, il employa ses loisirs à fonder une bibliothèque de manuscrits dans le couvent des chanoines réguliers de San-Giorgio.

On sait tout désormais des Médicis, et nous avons tenu dans la main les comptes de dépenses qu'ont occasionnées toutes ces constructions; ce sont des documents historiques, de grande valeur aujourd'hui, conservés aux archives d'État de Florence : c'est le *Libro di Ragione*, où l'intendant de la maison écrit le doit et l'avoir, la sortie et l'entrée. Les dépenses, de ce chef, ne s'élevèrent pas, sous Giovanni seul, à moins de cinq cent mille écus d'or, somme tout à fait prodigieuse, qui ne suffit point cependant à diminuer une fortune qui se renouvelait sans cesse et s'augmentait par le trafic. Il est bien entendu que Jean de Médicis, fondateur de la richesse de sa maison, n'avait pas cependant à lui seul constitué un aussi prodigieux avoir; l'hérédité paternelle avait été considérable déjà; mais l'industrie du change, à laquelle il s'était livré sur une vaste échelle, avait accru singulièrement ce patrimoine. Les Médicis, au XIVe siècle, avaient déjà seize comptoirs dans les diverses villes d'Europe; ils avaient aussi pris l'entreprise des impôts et gabelles de la République, et, dans ces énormes transactions, menées avec une honnêteté proverbiale qui avait constitué un crédit solide et illimité, ils étaient arrivés à des bénéfices considérables. De plus, ils faisaient la banque, et c'est par ces opérations — qui étaient loin d'être toujours fructueuses, puisqu'ils prêtaient parfois à leurs concitoyens les moins aptes à leur payer, même l'intérêt de la somme avancée — qu'ils durent leur incroyable popularité parmi le peuple. On ne jurerait point cependant qu'il n'y ait eu

quelque grande arrière-pensée dans cette générosité, et il s'est trouvé nombre d'écrivains contemporains, entre autres Varchi, pour taxer cette libéralité de diplomatie et d'hypocrisie, et pour montrer, sous le dispensateur des richesses de sa maison, l'habile politique décidé à fonder, par la corruption, l'influence de sa famille et lui ouvrir la voie du pouvoir suprême.

Quoi qu'il en soit, Giovanni et ses fils, Cosme et Laurent, en arrivèrent à se faire les banquiers des rois et à prêter volontiers, aux souverains en quête d'aventure, les ressources nécessaires pour conquérir des royaumes. Édouard IV, roi d'Angleterre, assurait qu'il leur devait sa couronne.

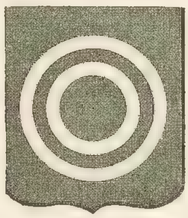


Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni.
(Cabinet des Médailles de Paris.)

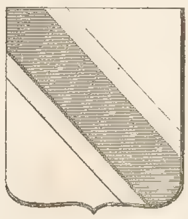
Si on suppose un tel homme, auquel le sort a départi des enfants dignes de lui, animés comme lui d'un esprit libéral et très-généreux, d'une intelligence ouverte, d'un cœur chaud pour les arts, les sciences et les lettres; à la fois prudents et circonspects, et audacieux quand le moment est venu de l'être : il n'y a plus de limite à sa fortune, puisqu'il a le plus puissant des véhicules, une richesse inépuisable qui lui livre tous les chemins qui conduisent au pouvoir. Le nom de Médicis, comme celui de Mécène, était destiné à passer aux âges futurs pour désigner un protecteur éclairé des lettres, et s'ils n'ont pas déterminé le mouvement extraordinaire qui, parti de Florence, éclata alors dans toute l'Italie, ils l'aidèrent avec une telle chaleur, une ardeur si vive et une foi si profonde, qu'ils méritèrent



Tornabuoni.



Albizzi.



Sassetti.

de donner leur nom à leur siècle, et qu'on dit aujourd'hui le *Siècle des Médicis*, comme on disait le *Siècle de Périclès*.

Cosme aurait pu, dans la situation où il était, s'unir à quelque princesse italienne ou même quelque fille de maison souveraine; il avait eu le bon sens d'épouser une Florentine, la fille du comte Bardi; il suivit la même voie pour ses enfants, mariant son fils Piero, le premier né, à



BENOZZO GOZZOLI — L'ADORATION DES ROIS MAGES — PORTRAITS DE LA FAMILLE DES MÉDICIS — (1420-1497)

Fragments de Fresque au Palais des Médicis (Palazzo Riccardi)

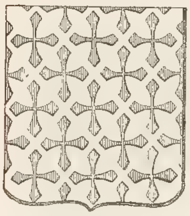
Lucrezia Tornabuoni, et son autre fils Giovanni à Cornelia degli Alessandri. Son frère Lorenzo était mort relativement jeune, sans avoir tenu une grande place dans l'État; mais, comme il avait laissé un fils, Pierre-François de Médicis, la famille des Médicis, à son point



Pierre de Médicis (dit le Goutteux). — D'après le Buste de Mino da Fiesole au Bargello.

de départ, se divisa en deux branches : la branche aînée, dont Cosme le Vieux, le *Père de la Patrie*, était la source; et la branche cadette, issue de Laurent, deuxième fils de Giovanni Averardo di Bicci.

C'est Cosme qui construisit le palais Médicis, qui porte aujourd'hui le nom de palais Riccardi, pour en faire la résidence de sa famille. Machiavel a raconté sa mort dans sa villa de Careggi, et il a laissé de lui un portrait élogieux, qui résume les traits principaux de son caractère. Après avoir énuméré ses fondations, ses travaux, et donné les preuves de sa magnificence, il le loue d'avoir toujours conservé, dans son extérieur et dans sa vie privée, une simplicité si grande qu'on le pouvait confondre avec le premier citoyen venu. Jusqu'à quarante ans, sa vie, toute vouée aux travaux ardus, aux déplacements constants, avait été rude et pénible ; mais à partir de son exil, il se laissa aller aux délassements de l'esprit et, s'en reposant sur ceux auxquels il avait confié ses affaires, les Tornabuoni, les Benci, les Portinari, les Sassetti dont il fit la fortune, il s'entoura de lettrés et d'artistes. Il fut l'ami personnel de Donatello et de Michelozzo, celui de Marcile Ficin, de Cristoforo Landino, de Giovanni Cavalcanti, de Bartolomeo et Filippo Valori, de Baccio Ugolini, de Giovanni Pico, celui enfin de Léon Battista Alberti.



Cavalcanti.

Il n'avait pas sans doute dans l'esprit la haute culture qu'on trouva plus tard chez Laurent le Magnifique, mais c'en est assez pour un Médicis d'être, par l'intelligence de la compréhension et par l'enthousiasme, à la hauteur de ceux qui produisent et qui créent. On a conservé d'ailleurs des lettres de Cosme le Vieux qui brûlent du feu sacré pour l'étude; il écrit un jour à Marcile Ficin : « Hier, je suis arrivé à Careggi autant pour améliorer mes terres que pour m'améliorer moi-même. Viens me rejoindre, Marcile, viens aussitôt que tu le pourras, et ne manque pas de porter avec toi le Traité du divin Platon : *Du souverain bien*. Si tu m'en croyais, tu l'aurais déjà à cette heure traduit en latin ; il n'y a pas de recherche à laquelle je m'abandonnerais plus volontiers et avec plus de passion, que la recherche de la vérité. Viens donc et apporte avec toi la lyre d'Orphée. »

Ce n'est pas la seule preuve d'enthousiasme qu'il ait donnée pour les lettres; nous avons visité ces bosquets de Careggi, ces bois célèbres à l'ombre desquels il venait s'asseoir : il y passait les heures chaudes de la journée en de doctes entretiens avec les profonds philosophes et les grands écrivains que nous venons de citer. Épris d'une admiration profonde pour ce Gemiste Plethon, philosophe grec, soutien de la doctrine de Platon, celui-là même dont nous avons retrouvé le tombeau à Rimini, et dont nous avons, dans nos études sur les Malatesta, restitué l'identité, Cosme voulut fonder une académie platonicienne et appela pour la diriger Marcile Ficin, âme naïve et profonde, grand penseur, grand écrivain, et philosophe chrétien qui prétendait demander aux païens eux-mêmes les preuves de la divinité, puisque les Pères de l'Église étaient suspects à son époque. Marcile était le fils de son médecin; il se voua à cette tâche, et l'on vit bientôt, sous les arbres de Careggi et dans les salles de cette résidence d'été, siéger un docte aréopage composé de ces humanistes qui ont préparé la renaissance des lettres en Italie.

La mort de Cosme le Vieux est profondément touchante. Il avait été malheureux dans sa vie privée; Giovanni, le fils qu'il aimait le mieux et dans lequel il avait placé sa confiance, était

mort jeune; quant à Piero, on l'appelait le *Gottoso*, tant la goutte l'avait déformé et épuisé, il était resté infirme, et peu apte à porter le fardeau des affaires. Cosme n'avait donc plus de consolations ici-bas que dans les lettres. Il avait vu cependant grandir son petit-fils, Laurent, fils du Goutteux, qui, à seize ans, donnait déjà des marques de la belle intelligence qui devait en faire le premier homme de son temps; mais enfin sa tristesse était profonde, car la mort de Giovanni lui avait porté un coup irréparable; et un jour, comme on le portait dans une chaise à travers ces grandes salles superbes du palais Riccardi, on l'entendit murmurer : « Trop grande maison pour si petite famille! »

Cosme mourut le 1er août 1464, à Careggi, sa villa aux portes de Florence; on l'ensevelit dans les caveaux de la basilique de San-Lorenzo, au pied d'une colonne incrustée de marbre. Le voyageur qui visite la basilique et s'arrête devant le maître-autel foule au pied une dalle de porphyre aux armes des Médicis : le nom de Cosme y rappelle seul le souvenir du *Père de la Patrie*.

PIERRE Ier (*dit le Goutteux*)

(1416-1472)

Pierre le Goutteux n'a pas été populaire; il a survécu de quinze ans à son père et est mort à cinquante-trois ans; sa santé l'a éloigné des affaires publiques, et ses frères Carlo et Giovanni étant morts avant lui, la race des Médicis n'était plus représentée d'une façon brillante que par Laurent, son propre fils, qui annonçait déjà la supériorité de son caractère. Cosme une fois mort, Pierre, mal conseillé, prit une mesure qui ruina sa popularité. Il fit établir le compte de ses débiteurs et prétendit rentrer dans ses avances; or, comme son père n'avait jamais réclamé ces sommes, souvent prêtées avec une intention généreuse de ne jamais les redemander, le droit évident du fils fut contesté, on murmura, et le résultat le plus immédiat fut la perte de la popularité pour Pierre. C'était cependant bien un Médicis, et, à un certain degré, une intéressante personnalité. Il continua les traditions de Cosme, retint auprès de lui Marcile Ficin et fit imprimer à ses frais, pour la plus grande gloire de Platon, les cinq volumes de la traduction latine faite par le familier de son père. Il fit plus, et l'on ne doit pas l'oublier, il fonda une chaire où Marcile vint commenter le philosophe grec, aux applaudissements de tout Florence. Ce fut de l'ivresse, une sorte de fièvre d'étude, et il est difficile aujourd'hui, absorbés que nous sommes par la politique, par ce piétinement sans issue qui tue l'essor de l'esprit, refoule dans le cœur l'enthousiasme et étouffe toute généreuse pensée, d'imaginer l'enthousiasme qui s'empara alors du peuple florentin. On vit, spectacle étrange, Marcile Ficin suspendre, comme devant un autel, une lampe allumée devant le buste de Platon. Un jour (c'est Francesco Sacchetti qui nous le rapporte dans ses précieuses nouvelles), un passant prenant à l'autel du Crucifix les cierges qui brûlaient en l'honneur du Fils de Dieu, les porta devant le buste du Dante,

en lui disant : « Accepte-les, tu en es plus digne que lui. » Ce fut du délire, et le délire le plus généreux qui ait jamais porté la fièvre dans le cerveau des hommes ; une folie grandiose dont le seul souvenir nous transporte encore.

Boccace, le premier, avait lu l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans l'original et les avait traduits en latin avec le secours d'un Grec qui habitait la Calabre. Pétrarque, qui ne savait point le grec, mais qui avait lu la traduction latine, gardait le précieux original comme une relique. Le mouvement favorable de l'hellénisme était créé par les Grecs venus au concile de Florence ; le fils de Pierre allait vulgariser les poëtes, les historiens et les écrivains de l'antiquité en créant la fameuse bibliothèque des manuscrits qui plus tard est devenue la *Laurentiana*.

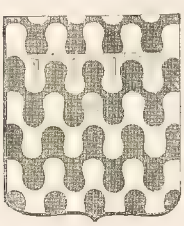
Déjà, sous Cosme le Vieux, on avait vu Niccolo Niccoli dépenser tout son patrimoine en achats de manuscrits, et Cosme, voyant la précieuse connaissance que celui-ci avait des choses antiques, l'avait pris à sa solde, lui ouvrant un compte dans sa maison de banque, et lui donnant toute carrière pour acheter ce qu'il trouvait digne d'entrer dans ses collections. On lui dut le complément d'Ammien Marcellin, le livre *de Oratore* de Cicéron et le Pline de Lubecca. Il avait transformé sa maison en bibliothèque publique, et on pouvait entrer là pour lire, copier, traduire, recevoir même des conseils sur la direction à imprimer au études. Quand ce Nicoli mourut, on compta 800 manuscrits, estimés au prix de 8000 florins d'or ; et Cosme, toujours généreux, acheta sa bibliothèque pour en faire don à ce fameux couvent de San-Marco, si illustre dans l'histoire de Florence. Lucrezia Tornabuoni avait donné deux fils à son mari, Laurent et Julien. Il mourut à l'âge de 53 ans et demanda qu'on l'ensevelît sans pompe dans la basilique de San-Lorenzo. Sa volonté fut respectée ; Laurent son fils, qui devait plus tard s'appeler le Magnifique, allait lui élever une tombe superbe dans la sacristie de la basilique : c'est ce beau sarcophage de porphyre, porté sur ses quatre griffes de lion, qu'on voit sous l'arc, à la porte même de la chapelle de la Madone. Andrea Verocchio, l'admirable sculpteur du *Colléone* et de l'*Enfant au Dauphin*, a enveloppé le cercueil de feuillages de bronze du plus beau travail.

LAURENT LE MAGNIFIQUE

(1448-1492)

CAMILLA Lucrezia Tornabuoni, la mère de Laurent dit le Magnifique, fils de Pierre, a laissé dans l'histoire intime de Florence une renommée de haute prudence, de caractère et de dignité. On a d'elle, dans les écrits du temps, des récits qui font penser à la mère des Gracques. Elle était aussi lettrée qu'aucune femme de son époque, et la quantité d'œuvres et de manuscrits qui lui sont dédiés prouve combien elle s'intéressait aux lettres. D'accord avec Pierre de Médicis, elle avait donné pour premier précepteur à son fils Laurent, Gentile d'Urbino, qui fut plus tard évêque d'Arezzo. Cristoforo Landino vint après lui, et Argiropolo, un savant helléniste réfugié à Florence depuis la prise de Constantinople, lui enseigna le grec et la philosophie d'Aristote. Marcile Ficin, l'ami de son père et le fils du médecin de son aïeul, l'initia à la doctrine platonicienne.

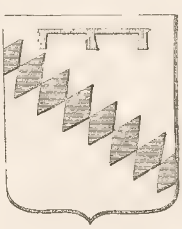
La précocité de Laurent avait frappé tous les esprits ; à seize ans, on le sentait voué déjà aux hautes combinaisons de la politique et, à peine nubile, on le jugea digne de remplir sa première ambassade. Tour à tour il se rendit à Pise, pour recevoir Frédéric fils du roi Ferdinand



P tt.



Ruccelai.



Rinuccini.

de Naples, puis à Rome, auprès du pape Paul II auquel il inspira une vraie sympathie ; à Bologne, pour confirmer l'ancienne amitié qui unissait Florence aux Bentivoglio ; à Ferrare, pour se lier avec les Este ; à Milan, pour tenir sur les fonts baptismaux un fils du duc François ; enfin, à Venise, pour surveiller la République toujours jalouse, et prête à entrer dans une combinaison politique contre la sécurité de Florence. Laurent, pour la première fois, devint le point de mire des assassins suscités par les familles rivales, qui voulaient étouffer une autorité à laquelle, peu à peu, tous devaient se soumettre. Une conjuration ourdie contre lui et son père Pierre, qu'on devait mettre à mort au moment où on le portait en litière de Careggi à Florence, fut découverte et étouffée par les partisans des Médicis. Luca Pitti,

Acciajoli, Diotisalvi Neroni furent exilés à Venise, et le pouvoir des Médicis se consolida par cette défaite. C'est l'époque, relativement paisible, du grand développement des arts et des lettres. Laurent est à la tête du mouvement, il forme ses superbes collections et fonde les bibliothèques. Sans cesse entouré des plus hautes personnalités d'alors, il donne tous ses loisirs aux travaux et aux délassements de l'esprit. C'est le moment des entretiens avec Cristoforo Landino, Rinuccini, les deux Acciajoli, Léon Battista Alberti et Marcile Ficin dans les bois des Camaldules; on y voit Laurent le Magnifique, désintéressé des choses de la politique,



Laurent le Magnifique. — Fac-simile d'un Portrait de Luc Vostermans, épreuve du British Muséum.

engager avec Léon Battista Alberti les discussions sur la supériorité de la vie contemplative sur la vie pratique.

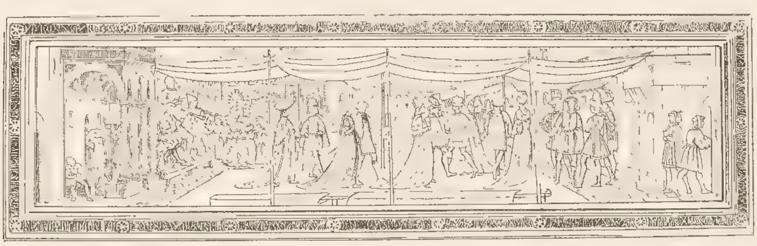
Aussi enthousiaste que qui que ce soit pour les lettres, Laurent était poëte; on a conservé ses poésies à cette belle Simonetta, son amante, dont on connaît deux portraits, l'un dans la galerie des Offices, l'autre dans cette collection Reiset qui est récemment devenue la propriété du duc d'Aumale. Il aimait les plaisirs délicats, et souvent il organisa des *Triomphes* dont il inventait les différents tableaux, et dont il confiait l'exécution à des hommes transcendants, qui apportaient là l'imagination supérieure et le goût suprême qui ont fait d'eux les plus grands artistes de leur temps. Tout était mis en œuvre pour réaliser ces représentations éphémères,

où on ressuscitait l'antiquité, où on donnait un corps à des chimères fugitives. Les peintres peignaient les chars et imaginaient les costumes, les sculpteurs modelaient les groupes ; on revêtait des chevaux de peaux de lions, de tigres ou d'éléphants ; on parait des emblèmes des divinités païennes les superbes créatures qu'on voulait offrir aux regards de la foule sous les traits des divinités ou pour personnifier les allégories ; et les poëtes commentaient ces compositions et décrivaient les figures qui se succédaient dans les défilés. Un Alemanni, un Rucelaï, un Nardi, un Machiavel se faisaient les interprètes ; un Médicis ou un Strozzi jetait l'or à pleines mains pour donner à cette fantaisie la réalité de la vie. Les corporations, si puissantes alors, se concertaient entre elles pour aider à la réalisation du triomphe, et on ne craignait point de demander à un Politien, à un Marcile Ficin, à tous ces grands esprits versés dans la science de l'antiquité, de contribuer à charmer les heures de la vie et à ravir une multitude apte à saisir le sens de ces allégories.



Laurent le Magnifique, par Nicolo Fiorentino.
(Cabinet des Médailles de Paris.)

J'ai cherché s'il n'existait point de représentations plastiques de ces fêtes extraordinaires imaginées par les Médicis ou par les riches citoyens de ce temps-là ; mais l'art de la gravure, qui aurait pu sauver de l'oubli ces compositions, souvent signées des plus grands noms, n'existait pas encore. Ce n'est qu'aux dernières années du XVe siècle que quelques peintres, dont on ignore le nom, ont commencé à reproduire par le pinceau les faits précis de la vie contemporaine, peintures extrêmement rares, qui seules pourraient nous donner une idée exacte des costumes du temps, des fêtes d'alors, des diverses scènes de la vie privée du XVe siècle à



Cassone ou Caisse de Mariage du XVe siècle, représentant les Noces Adimari et Ricasoli.
Conservée au Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

Florence. A peine saisit-on, dans Paolo Ucello ou sur ces caisses de mariage dont le South Kensington de Londres possède une belle collection, quelques traits de la vie privée ou publique d'alors. Nous savons, par exemple, par un *Cassone* conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, comment se passait un mariage noble à Florence; nous reconstruisons, d'après les fresques du palais Riccardi dues au pinceau de Benozzo Gozzoli, quelques-unes des attitudes familières à l'époque; mais rien n'est plus rare qu'un document plastique sur la vie réelle avant 1450. C'est dans les manuscrits du commencement du siècle, dans les reliefs sculptés sur les faces des boîtes, dans quelques rares spécimens des œuvres d'art du temps, qu'on peut surprendre les secrets de la vie intime d'alors. En dehors de cela, tout est antique et inspiré de l'antiquité. Piejro della Francesca, Pisanello, Pollauolo, Paolo Ucello, Benozzo Gozzoli, Matteo da Pasti, raconteront quelquefois avec le ciseau, la plume ou le pinceau, les faits habituels, d'une banalité parfaite alors, mais d'un intérêt prodigieux aujourd'hui : c'est tout ce qu'il nous est permis de savoir. Au panneau d'un tryptique, sur la face d'un *Cassone*, au bas d'un manuscrit, sur le parchemin, nous surprendrons une manifestation de la vie; ce sera tout. Les Botticelli, les Lippi, les Memmi, toujours plongés dans l'allégorie, ne nous diront presque rien de leur temps, quoiqu'ils aient l'accent contemporain si prononcé.



Alamanni

Dans la littérature, il est vrai, nous serons mieux servis; mais si nous n'avons pas vécu dans l'intimité des choses plastiques, ce sera pour ainsi dire lettre morte que ces récits nombreux des chroniqueurs contemporains. Boccaccio et plus tard Francesco Sacchetti dans ses *Nouvelles,* Jacobo Passavanti, Giovanni Villani, Poggio, Bracciolini, Nicolo Nicoli, nous ont raconté bien des choses; mais il faudrait que l'*illustration* accompagnât le récit pour lui donner du relief, et nous sommes impuissant à faire revivre ces scènes pour le lecteur.

Au XVIe siècle, nous serons riches en documents; on ne compte pas moins d'une vingtaine de *plaquettes* illustrées représentant des fêtes et des triomphes. Cependant, si intéressantes que soient ces représentations-là, ce n'est plus la saveur du XVe siècle, et on se console difficilement de ne pouvoir donner une idée exacte de ces curieuses manifestations inspirées de l'antique.

On a conservé le récit d'un triomphe florentin inventé par Andrea Dazzi, lecteur de grec et de latin à l'Académie de la ville; c'était la compagnie dite *Del Diamante* qui devait faire les frais de la fête. Dazzi voulut faire une restitution; il imagina trois chars qui personnifieraient l'*Enfance*, la *Virilité* et la *Vieillesse.* On a les noms des artistes qui se partagèrent les compositions*: Raffaello delle Vivole, Le Carota* et *Andrea del Sarto* dessinèrent les chars; ceux qui dessinèrent les costumes et les figures furent Piero da Vinci, le père du grand Léonard, et Bernardino di Giordano. Le premier char portait la devise: *Nous serons;* le second : *Nous sommes;* le troisième : *Nous avons été.*

Laurent le Magnifique, comme tous les citoyens d'alors, faisait partie d'une corporation (il était même président de la sienne, qui s'appelait le *Broncone*); il s'adressa à Japo Nardi, qui



[illegible]

était un homme très-lettré, et il lui donna pour programme de faire dessiner six chars, afin de donner plus de développement à la fête.

C'est le grand peintre le Pontormo qui fut chargé de l'exécution; le premier char, tiré par



Collection du Palais Pitti. — Portrait supposé de la Simonetta, par Sandro Botticelli.

des bœufs, figurait l'âge d'or avec Saturne, Janus aux deux visages, assis devant le temple de la Guerre dont la porte était fermée; il tenait à la main la clef du temple et foulait aux pieds la Discorde; puis venaient des bergers à moitié nus, couronnés de fleurs, montés sur des tigres

et des lions. Après venaient Numa avec Égérie portant les livres de la religion, tous les ordres sacerdotaux, les augures, les aruspices, toute la liturgie des païens, avec le matériel des sacrifices.

Titus Manlius Torquatus suivait, sur un char de triomphe attelé de huit chevaux, précédé des sénateurs avec les licteurs et les faisceaux. Derrière lui, Jules César vainqueur, traîné par des éléphants, entouré de toute la cour impériale et traînant à sa suite les peuples vaincus. César Auguste représentait, dans le cortége, le *Triomphe des Poëtes :* quelques-uns, couronnés de laurier, montés sur des chevaux ailés, personnifiaient la province de l'Empire qui leur avait donné le jour ; chacun d'eux portait ses œuvres. Le sixième char, enfin, était celui de l'empereur Trajan, accompagné des docteurs de la loi et des législateurs de son empire. Le char de l'Age d'or, sculpté par Baccio Bandinelli, fermait la marche. Au faîte, sur une boule du monde, une figure représentant la Discorde s'agitait en de hideuses contorsions ; un enfant nu, doré, figurait la Jeunesse de l'âge d'or renaissant. Le chroniqueur naïf ajoute un détail piquant mais pénible, c'est que ce délicieux enfant, le plus beau de Florence, le fils d'un boulanger du quartier, quelque modèle sans doute immortalisé par le ciseau de Donatello et de Desiderio da Settignano aux tombeaux de Santa Croce, mourut de cette équipée : il prit une pleurésie après avoir fait gagner dix écus à son père.

Un autre jour Laurent le Magnifique célébra le *Triomphe de Bacchus ;* à défaut de la description de cette mascarade, nous avons les vers qu'il a composés pour servir de *libretto* à cette représentation. Le thème en est léger et gracieux : « Nous ne sommes pas sûrs du lendemain, jouissons aujourd'hui de la vie. » Il faut dire que ces *canti carnavaleschi* étaient souvent, pour les poëtes contemporains, un prétexte à rimes comiques et licencieuses, mais Laurent n'a pas à se reprocher ces excès, il n'a été qu'un épicurien délicat.

Le peuple florentin s'enivrait de ces fêtes et il en était insatiable ; on épuisa pour lui toutes les inventions et les imaginations les plus singulières. Un jour, après avoir célébré le *Triomphe de la Vie,* une bande d'artistes qui avaient l'imagination mélancolique résolurent de célébrer le *Triomphe de la Mort.* En plein carnaval, quand la ville tout entière s'apprêtait à jouir des plus séduisants spectacles ; alors que les places publiques regorgeaient de monde, que les balcons croulaient sous le poids des spectateurs, on vit s'avancer un char, traîné par des buffles noirs, peint en noir et semé d'ossements et de croix, sur lequel un noir squelette, la faux à la main, trônait sur des cercueils. A chaque carrefour, le char s'arrêtait, et une suite de pleureurs et de lugubres fantômes, au son des trompes funèbres, chantaient sur un ton plaintif :

> Fummo gia come voi siete :
> Voi sarete come noi :
> Morti siam come vedete ·
> Cosi morti vedrem voi.

« Nous étions comme vous êtes, vous serez comme nous sommes, et comme vous nous voyez morts, nous vous verrons morts aussi. » On imagine quelle stupeur dut s'emparer de la foule et quels lugubres pressentiments assiégèrent ces femmes et ces enfants craintifs, tandis qu'au contraire la jeunesse sceptique se livrait aux plus funèbres lazzi.

Vasari a décrit longuement cette singulière distraction; il en attribue aussi l'invention à Pierre de Médicis, le propre père de Laurent le Magnifique. Ce fut encore le Pontormo qui fut chargé de dessiner les chars, on apporta à leur exécution une singulière attention et une conviction parfaite, car on fit accompagner le char, motif principal, d'un grand nombre de morts à cheval, choisis à dessein parmi les hommes les plus secs, les plus maigres et les plus pitoyables que l'on put trouver. Chacun d'eux était suivi d'estafiers de la mort, fantômes nus, portant d'une main une torche et de l'autre un grand étendard avec des crânes et des tibias disposés en croix.

Plus tard, Vasari lui-même sera chargé d'organiser un *Triomphe* et il en dessinera toutes les parties; monuments et reposoirs, les chars, les figures allégoriques et les costumes. Tous les dessins originaux de la main du maître ont été conservés dans un album qui fait partie du cabinet des estampes aux Offices. Nous avons feuilleté naguère ce curieux recueil avec le regretté chevalier Carlo Pini, conservateur du cabinet, enlevé si rapidement à l'affection de tous ceux qui le connaissaient. Laurent est véritablement le grand Médicis, c'est le Mécène par excellence; avant le *Principato*, n'étant encore que le premier des citoyens appelé d'une façon révocable et amovible à des fonctions publiques, il prit en main la direction du mouvement intellectuel; il fut un centre, un inspirateur, un admirable protecteur. Il était l'ami intime de Donatello et de Michelozzo Michelozzi; sur leurs conseils, il forma des collections sans rivales, composées de tableaux, de sculpture, de pierres antiques, de gemmes, de pièces d'orfèvrerie et de meubles somptueux; il réunissait dans le palais Ricardi tout ce qu'il pouvait trouver de plus beau, de plus riche et de plus délicat. Chaque pièce de sa collection portait, ou ses armoiries, ou ses lettres initiales; on les voit encore dans les collections publiques et privées, et M. le baron Davilliers, de Paris, possède deux coupes de porphyre provenant incontestablement de cette superbe origine.

Passionné pour l'architecture, Laurent travaillait directement avec les grands artistes de son temps, et tous écoutaient ses conseils avec déférence. Pour les lettres, il déployait la même activité, et on le vit instituer à San Marco et, plus tard, à San Lorenzo, une véritable école de calligraphes et de miniaturistes chargés de multiplier les exemplaires des manuscrits anciens. La *Laurenziana*, qui existe aujourd'hui à peu près intacte, renouvelée par Michel-Ange, puis finie par Vasari (et peut-être abîmée par lui), est un témoignage de sa sollicitude pour les maîtres du beau langage et des grandes pensées. Là, les manuscrits, attachés à leurs pupitres par des chaînes de fer, étaient consultés par tous les lecteurs avides de s'instruire. C'était dans un couvent recueilli, à San Lorenzo, à la porte même de la Basilique où reposaient ses aïeux, que Laurent avait voulu constituer cette admirable bibliothèque, où les copies des auteurs de l'antiquité et celles des historiens contemporains sont enrichies d'admirables miniatures, encadrées dans des ornements qui restent encore aujourd'hui le suprême modèle du goût, de l'ingéniosité et de la grâce dans l'arrangement.

Laurent faisait tous ses efforts pour appeler à lui les savants de tous les pays; il fit rouvrir l'Université de Pise, paya les professeurs, fit les frais des constructions nouvelles, les dota de livres, prit à sa solde Giovanni Lascari, qui partit pour l'Orient avec des crédits illimités afin de faire des achats nouveaux. C'était sur l'initiative d'un simple citoyen que toutes ces entre-

prises s'accomplissaient; il semblait que Florence fût concentrée en lui seul et qu'il en fût l'âme. Il est curieux de dire qu'on lui dépêchait des ambassadeurs comme à un souverain, encore qu'il ne fût que partie dans l'État et qu'il n'occupât officiellement que sa place légitime au conseil de gouvernement; mais mille circonstances ajoutaient à son autorité personnelle; on la subissait et elle s'imposait tout naturellement. L'empereur d'Allemagne, le roi Jean II de Portugal, Mathias Corvin, ce grand protecteur des lettres, Louis XI lui-même, le grand



Cornet et Verre à Pied, cristal de Roche. — Travail florentin du xve Siècle.

politique, le souverain astucieux, l'homme de génie qui préparait l'unité française par l'abaissement des seigneurs féodaux; étaient ses correspondants et, on peut le dire, ses tributaires : il recevait directement et leurs ambassadeurs et leurs messages. Nous avons dépouillé, dans les archives d'État de Florence, toutes les lettres qui forment le *Carteggio* des Médicis avant et après le *Principato :* c'est assister à un curieux et magnifique spectacle que de voir passer dans ces récits les plus hautes personnalités de l'histoire du monde, s'entretenant librement avec un particulier.

L'historien Guicciardini a laissé une peinture de Florence en cette heureuse année 1490, où la ville, jouissant de la paix sous la tranquille domination de Laurent le Magnifique, domination

volontaire; semblait parvenue au comble de la prospérité. Il nous montre la Toscane fécondée depuis les montagnes jusqu'aux vallées et aux plaines, par le travail paisible et régulier de ses riches colons; l'État, sûr de sa force, ne redoutant plus la servitude de la part de Rome ou de l'empire, et ayant su se rattacher les villes voisines, naguère encore rebelles et indépendantes; les princes venant de tous les points du monde visiter la ville et rendre un hommage aux Médicis et aux grands citoyens qui les entouraient; le développement surnaturel, l'efflorescence extraordinaire dans toutes les branches : un peuple souple, habile, bien doué, sensible aux arts et enthousiaste, qui faisait de la rue un musée; une classe d'artistes qui avait le goût inné comme les Athéniens du temps de Périclès, et qui semblait enfanter, sans fatigue pour le corps et sans effort pour la pensée, tous ces prodiges qui nous émeuvent et nous charment encore aujourd'hui. Et, de l'aveu de tous, cette prospérité sans seconde était due à Laurent de Médicis, continuateur de l'œuvre de Cosme son aïeul, pacificateur de l'Italie et modérateur de la République.

Vie privée de Laurent le Magnifique. — Voyons quel était, dans la vie privée, le caractère de cet homme si supérieur dans la vie publique. Ses familiers et ses clients de Carreggi et des Camaldules l'ont jugé devant l'histoire; Politien prétend que, parmi tous ceux qui composaient cette compagnie célèbre, personne ne pouvait prétendre à le surpasser en subtilité d'arguments et solidité de jugement. Il était doué, dit-on, d'une certaine causticité, et ses mots sont restés célèbres; il joignait à l'autorité incontestable et indiscutée une bonté profonde qui le porta à assurer l'avenir de tous ceux qui, distingués par l'esprit et absorbés par les travaux de l'intelligence, ne songeaient point à constituer une fortune pour la vieillesse. On lui a reproché d'aimer le plaisir avec passion, et on prétend qu'il y avait en lui deux personnages, l'homme public, d'une rare austérité, et l'homme privé, tout feu pour les plaisirs, mais qui bientôt dépouillait le rôle d'homme de loisirs pour se donner tout entier aux affaires. Son père l'avait marié très-jeune à Clarice Orsini, d'une illustre famille romaine; le 4 juin 1469, on fit la fête matrimoniale; l'union avait été toute de convenance, car on lit dans le journal de Laurent ces mots caractéristiques : « Moi Laurent ai pris en mariage Clarice, fille de Jacob Orsini, ou plutôt on me l'a donnée, et nous avons célébré les noces dans notre maison le 4 juin 1469. » Mais cette froideur, qui constate simplement le fait de l'union, se changea bientôt en une affection durable et peut-être même passionnée : car, le 22 juillet de la même année, comme Laurent était à Milan, il écrivait à sa femme : « Je hâte de tout mon pouvoir le moment de te rejoindre, il me semble qu'il y a mille ans que je suis séparé de vous. »

Clarice lui donna quatre filles et trois fils : Pierre, né en 1471, Jean né en 1475, et Julien né en 1478. Il confia leur éducation au fameux Politien, auquel il avait donné une jolie villa à Fiesole. Nous avons, dans la correspondance de ce dernier, une charmante description de ce séjour, qu'il peint avec une complaisance particulière; il écrit à Marcile Ficin, qui est au pied de la montagne, à Careggi, chez Laurent, et l'invite à monter à Fiesole, où il trouvera un vin exquis provenant de sa propre vigne.

Clarice Orsini mourut subitement en 1488, et Laurent ne put assister à ses derniers

moments, il semble l'avoir vivement regrettée. Moins heureux dans ses entreprises privées que dans la vie politique, Laurent, loin d'augmenter sa fortune, la diminua sensiblement. D'abord, comme il avait mérité le nom de Magnifique, il jetait l'or à pleines mains pour favoriser les arts et les constructions, et pour les libéralités de toute nature; ses ministres et ses intendants auraient pu, par leur activité et leur prudence, réparer les brèches qu'il faisait à sa richesse; mais loin de remplir leurs devoirs, ils la dilapidèrent et le moment vint où Florence, reconnaissante, dut subvenir aux exigences de la situation du premier de ses enfants. Laurent opéra alors une révolution complète dans son administration; au lieu de laisser ce qui lui restait dans les entreprises commerciales qui n'offraient plus les mêmes avantages, il convertit son avoir en possessions territoriales : et, vers Prato, vers Pise et le val de Pera, il fonda des colonies agricoles, dont il tira un profit plus clair et moins aléatoire que celui qu'on retire du commerce.

J'ai passé sous silence la fameuse conjuration des Pazzi, ourdie contre lui et qui éclata le 26 avril 1478; elle coûta la vie à son frère Julien : ce fut la plus formidable des trames ourdies contre lui, mais ce ne fut pas la seule. Elle éclata dans le temple même de Sainte-Marie-des-Fleurs. Un autre jour, à l'église del Carmine, Battista Frescobaldi attenta encore à la vie de Laurent, et, enfin une dernière fois, Baldovinotto de Pistoia tenta de l'assassiner dans une villa des environs de Florence. Ces trois conjurations n'aboutirent qu'à la confusion et à l'exécution des coupables : cependant Julien de Médicis son frère y perdit la vie à la fleur de l'âge, et Laurent lui-même fut blessé.

Laurent était à la fin de ses jours et il avait 40 ans à peine; il voyait sa santé s'affaiblir et ses dernières années allaient être pénibles : il avait cependant obtenu la réforme qu'il souhaitait de voir introduire dans la République et pouvait mourir tranquille. Au lieu d'un petit nombre de magistrats élus pour un espace de temps qui ne leur permettait de rien entreprendre et de rien achever, il proposa hardiment la création, par l'élection, d'une assemblée de soixante citoyens, sorte de sénat permanent, chargé de prononcer sur les affaires importantes, et qui aurait la responsabilité de la paix ou de la guerre.

Mais il se sentait brisé et prétendait ne plus s'occuper d'affaires et se vouer au repos; le calme cependant lui fut plutôt funeste; une fièvre lente s'empara de lui, et comme elle échappa à l'œil de ses médecins, elle le terrassa. Politien a décrit ses derniers moments; il prétend que tous les nerfs étaient attaqués et que la maladie avait son siége dans l'intestin. Laurent était à Florence; il demanda qu'on le transportât à sa chère villa de Careggi, où tous ses amis se réunissaient autour de son lit et ne cessaient leurs entretiens élevés.

Il paraît qu'au dernier moment, on vit s'approcher du lit où gisait Laurent de Médicis, un hôte inattendu dont le nom commençait à soulever l'Italie tout entière. Le frère Girolamo Savonarola demanda à l'entretenir et celui-ci l'accueillit volontiers. On a, sur cette entrevue, deux relations bien différentes : celle de Burlamachi et celle de Politien. C'est, à coup sûr, un épisode historique d'un haut intérêt que celui qui met en présence des Médicis ce moine farouche, à l'éloquence vengeresse; Burlamachi prétend que Laurent, humble et recueilli, aurait demandé au frère Savonarole l'absolution de trois fautes qui étaient pour lui trois sources de remords.

La première était le sac de la ville de Volterra, où la soldatesque s'était livrée à d'effroyables exactions contre les femmes et les enfants; sac qu'il aurait dû empêcher, et qu'il avait surtout le devoir de ne point permettre, puisqu'il avait promis la vie sauve aux assiégés. La seconde était le refus de la dot au Mont-de-Piété des jeunes filles, refus auquel il fallait attribuer la mauvaise direction prise par un grand nombre de femmes abandonnées ainsi sans ressource dans Florence. La troisième était d'avoir exercé des représailles à la suite de la conjuration des Pazzi, et d'avoir ainsi condamné beaucoup d'innocents.

Savonarole aurait opposé d'abord à ces remords l'inépuisable miséricorde de Dieu, qui pardonne dès qu'on se repent; il aurait ensuite exigé la réparation de chacune de ces exactions dans la mesure du possible; puis, au moment de prendre congé du mourant, fidèle à la mission qu'il poursuivait avec tant d'âpreté, il aurait dit à Laurent qu'il y avait un point plus important qui lui mériterait la faveur céleste : c'était de rendre la liberté à Florence, et de restituer le régime populaire. Burlamachi prétend qu'arrivé à ce point de l'entretien, Laurent se serait retourné sur sa couche, mettant fin brutalement au colloque et refusant de répondre à ses sommations.

Le récit de Politien est tout autre : nous sommes à la veille de la mort, les forces de Laurent l'abandonnent; il demande le prêtre et confesse ses fautes. L'ecclésiastique, appelé — et non point venu de sa propre initiative, — dit, en sortant de la chambre mortuaire, qu'il n'a jamais vu pareil courage, pareille présence d'esprit pour disposer ses affaires, plus de netteté dans l'intelligence et plus de calme au moment suprême. La nuit vient, on apporte le sacrement au malade; Laurent, debout, s'avance au devant de l'Eucharistie et s'agenouille; il reçoit l'hostie consacrée, puis reprend le lit et console son fils Pierre, le seul qui soit alors auprès de lui. Un certain Lazzaro, médecin fameux alors, mais appelé trop tard, vient sur ces entrefaites, et — dit Politien dans son récit — demande je ne sais quelles pierres précieuses pour les broyer et les mêler à une potion (ce qui jette une singulière lueur sur les moyens employés par les empiriques du XV[e] siècle). C'est Politien lui-même qui donne la drogue, et Laurent, reconnaissant la voix du précepteur de ses fils, lui dit doucement : « Comment! c'est toi, cher Angiolo? » Et il serre son ami dans ses bras. Politien, brisé par l'émotion, est obligé de se dérober pour aller donner un cours à sa douleur; il rentre un instant après, Laurent l'aperçoit encore et demande des nouvelles de Pic de la Mirandole; on lui répond qu'il craint de le fatiguer; mais il veut qu'on l'appelle. On s'empresse de le chercher; il vient, et Laurent, le serrant dans ses bras, lui dit qu'il meurt plus content d'avoir vu un ami si cher. « J'aurais voulu au moins, dit-il, que la mort m'eût laissé achever notre bibliothèque. » Enfin, Savonarole entre : Politien ne fait point allusion aux récriminations du moine fameux; il le montre doux et recueilli, plein de piété, nullement préoccupé des réformes politiques; il bénit Laurent au départ. La foule vient peu à peu, et tous les assistants, agenouillés, se laissent aller à leur douleur. Laurent seul garde son sang-froid; on lui présente une potion et on lui demande si le goût lui plaît, il répond : « Autant qu'il peut plaire à un mourant. » Il meurt enfin, les yeux fixés sur le crucifix : et Politien, à la suite de son récit, célèbre sa libéralité et sa magnificence, sa constance et sa fermeté dans le malheur, sa modestie dans la prospérité.

JULIEN DE MÉDICIS

LA CONJURATION DES PAZZI

(1453 1478)



Laurent de Médicis.

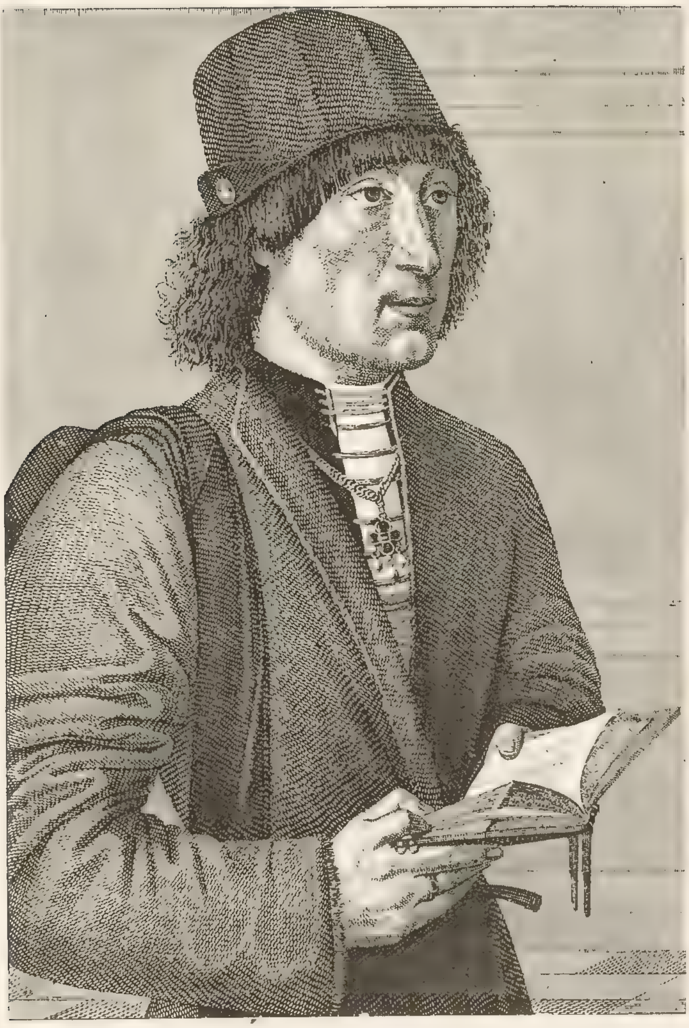
Médaille commémorative de la Conjuration des Pazzi 26 Avril 1478. Par Antonio Pollaiolo. tirée du cabinet des médailles de Paris



Julien de Médicis

ASSASSINÉ lâchement à Santa-Maria del Fiore et célèbre surtout par son trépas, Julien meurt à vingt-cinq ans sous le poignard des conspirateurs, dans l'église Santa-Maria del Fiore. Il est frère de Laurent le Magnifique, et fils comme lui, de Pierre le Goutteux; il était fait aussi pour le pouvoir. Un souvenir sympathique et plein de charme s'est attaché à sa mémoire comme à celle de tous ceux qui meurent jeunes.

Voici son portrait tracé par Politien : « Il était de belle stature, aux épaules larges, à la poitrine proéminente, aux bras pleins et nerveux; solide sur ses jambes et doué de plus de force physique qu'un homme n'en a besoin. Ses yeux vifs étaient d'un noir profond, son œil ardent, sa carnation basanée; ses cheveux abondants étaient foncés et il les portait rejetés en arrière. Habile cavalier et tireur adroit, il était supérieur aussi au gymnase et aux jeux de toute sorte; grand chasseur, il supportait facilement les fatigues, les privations et les veilles. Son âme était haute; il avait de la constance et de la fermeté, un grand instinct des choses élégantes; il était aussi habile en poésie. Il a laissé quelques vers en langue vulgaire sur des sujets graves; mais il se plaisait à la lecture des pièces légères. Abondant, fécond, d'une grande urbanité, plein de mépris pour le mensonge, il se souvenait longtemps des injures reçues. Il était recherché dans ses vêtements, mais cette recherche n'allait pas jusqu'à la fatuité. Son port était digne, on l'a toujours vu plein de respect pour ses aînés et ses supérieurs, et plein de bonté pour les humbles. Tant de qualités l'avaient rendu cher à tous, et sa mort fut un deuil public. »



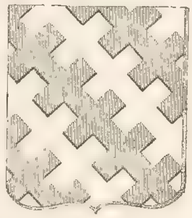
Collection du Palais Pitti. — Portrait supposé de Giovanni Bandini, attribué à Van der Goes.

On raconte que, quelques jours après la conjuration qui mit fin à ses jours, un de ses amis et confidents, Antonio da San Gallo, vint trouver Laurent le Magnifique et lui fit un aveu : Julien avait lié des relations avec une jeune fille de la famille Gorini, et il en avait eu un fils qu'il faisait élever avec soin. Laurent, après avoir pris ses renseignements et reconnu l'exactitude du renseignement, prit cet enfant auprès de lui; ce fut plus tard le pontife Clément VII.

Il n'y a pas, dans l'histoire de Florence, d'épisode plus dramatique que celui qu'on connaît sous le nom de « Conjuration des Pazzi ». Nous avons deux récits contemporains qui sont des monuments historiques; l'un est écrit en latin par Ange Politien, l'autre en langue vulgaire par Machiavel. Dandolo, dans ses belles études sur *Florence jusqu'à la chute de la République*, dit que le récit de Machiavel est entaché d'une secrète rancune, et que celui de Politien est au contraire empreint de bienveillance. Dans Machiavel, les faits sont peut-être mieux dégagés, et c'est d'après lui que nous les raconterons, heureux d'avoir, sur un épisode aussi important, un témoignage aussi autorisé.



Pazzi



Salviati.

Voici, au dire de Machiavel, les causes réelles de la conjuration qui faillit, en 1478, coûter la vie à Laurent de Médicis.

Le pontife Sixte IV, irrité contre les Médicis à cause de l'appui qu'ils avaient prêté à Nicolo Vitelli et à d'autres barons de la Romagne, avait enlevé à Laurent la charge de trésorier du saint-siége pour en investir un certain Pazzi d'une famille florentine noble, considérée, et qui possédait à Rome un comptoir de banque. Ce Pazzi était le dernier survivant de trois frères qui avaient laissé des enfants. L'un, Guillaume, avait épousé Blanche, la propre sœur de Laurent de Médicis. François, l'autre neveu, résidait depuis quelques années à Rome, et Giovanni, le dernier, avait pris pour femme la fille de Bouromei qui était puissamment riche et qui n'avait d'autre héritier que lui. Toute cette fortune devait donc revenir à la femme de Giovanni; mais il surgit un parent qui s'empara d'une partie des biens. A la suite d'un procès, la fille de Bouromei fut dépossédée de l'héritage paternel; les Pazzi voulurent voir dans cette décision l'influence des Médicis, et Giuliano lui-même se plaignit à son frère Laurent, en lui faisant observer que, trop souvent, qui trop embrasse mal étreint.

Laurent, cependant (il faut remarquer que c'est Machiavel qui parle), ivre de jeunesse et de pouvoir, se croyait tout permis. Mais les Pazzi, forts de leur richesse et de leur haute position, étaient décidés à ne pas supporter une telle injustice et cherchèrent le moyen de se venger à la première occasion.

Celui qui se décida le premier à agir était d'un caractère plus sensible et plus énergique que les autres; il se nommait Francesco; il se déclara prêt à recouvrer ce qu'il avait perdu ou à tout perdre. Il vivait presque toujours à Rome, en haine du gouvernement de Florence, et là il avait contracté des liens étroits avec Girolamo, comte de Riario, neveu du pape. Ils se faisaient les mutuels confidents de leur haine contre les Médicis; aussi, un jour, en vinrent-ils

à conspirer et à chercher par quels moyens ils pourraient changer la forme du gouvernement. Leur conclusion était dramatique : la mort seule de Julien et de Laurent pouvait leur donner le moyen d'arriver à leurs fins. Ils ne doutaient pas de l'appui du saint-père, à la condition toutefois qu'on lui montrât la solution évidente et facile. Ils s'en ouvrirent aussi



Collection du Palais Pitti. — La Balia di Casa Médici, nourrice de la Famille des Médicis, par Paris Bordone.

à Francesco Salviati, archevêque de Pise, prélat ambitieux et qui avait beaucoup souffert par la famille des Médicis.

Salviati entra dans le complot, mais ils eurent plus de peine à y enrôler le vieux Jacopo dei Pazzi ; il les suivit cependant ainsi qu'un autre Jacopo, fils du célèbre littérateur Poggio, deux autres Salviati, l'un frère et l'autre parent de l'archevêque Bernardo Bandini et Napo-

léon Franzesi, énergique, jeune, courageux, très-dévoué aux Pazzi. Giovanbattista de Montesecco, condottier à la solde du pape avec Antonio da Volterra, et un prêtre nommé Stefano les suivirent aussi. Rinato de Pazzi, homme prudent et grave, qui connaissait les dangers et les maux qui résultent d'une pareille entreprise, ne voulut rien entendre et fit tout pour les détourner de ce projet.

Le pape avait placé Raffaello Riario, neveu du comte Girolamo, au collége de Pise; pendant



Collection du Palais Pitti. — Léopold de Médicis au Berceau. (Plus tard le Cardinal Léopold de Médicis.) Par Tiberio Titi.

qu'il y était encore, il fut promu au cardinalat. Les conjurés eurent alors l'idée d'inviter ce cardinal à venir à Florence afin que son arrivée pût couvrir l'exécution de leur projet. Le cardinal vint, en effet; il fut reçu chez Jacopo de Pazzi; on pensa d'abord à se débarrasser des Médicis pendant la visite qu'ils feraient immanquablement à l'illustre étranger, mais ils ne parurent point; les chefs de la conspiration se réunirent et résolurent d'accomplir leur projet le plus vite possible dans la crainte de se voir découverts : on les tuerait dans la cathédrale même où ils ne pouvaient manquer d'assister à l'office divin à l'occasion de l'arrivée de Riario. Montesecco devait se charger de Lorenzo, Franceso dei Pazzi et Giovanni Bandini se précipiteraient sur Giuliano. Mais Montesecco refusa tout d'abord, alléguant

qu'il n'aurait jamais le courage de commettre un tel sacrilége dans une église : ce fut une des causes qui ruinèrent l'entreprise. Le temps pressait, il fallut s'en remettre du soin de se défaire de Laurent à Antonio da Volterra et au prêtre Stefano, tous deux également incapables d'énergie. Une fois cette décision prise, on prit pour signal le moment de l'élévation. L'archevêque et Poggio devaient, après la mort des Médicis, occuper le palais où la signoria, de gré ou de force, suivrait le parti des conjurés.

L'heure est venue ; nous sommes dans le temple que la multitude assiége ; l'office divin est commencé, Giuliano n'a pas encore paru. Francesco et Bernardo, désignés pour l'assassiner, vont le chercher chez lui ; à force de supplications ils le ramènent dans l'église. Il fallait que l'idée du crime fût bien arrêtée dans leur esprit pour les engager à aller chercher la victime jusque dans son palais et l'amener au lieu du supplice. On dit même que Francesco, feignant des démonstrations affectueuses, touchait son ennemi pour s'assurer qu'il ne portait point de cotte de mailles. A l'église, ils prirent la droite et la gauche de Julien, et, le moment venu, Bandini lui transperça la poitrine d'un coup vigoureux. La victime ne fit que quelques pas et tomba morte. Francesco se jeta sur le corps et, frappant aveuglément et furieusement, se fit à lui-même une grave blessure.

De l'autre côté Antonio et Stefano attaquaient Laurent, lui portant seulement un léger coup à la gorge ; il se défendit vigoureusement, aidé par ceux qui l'entouraient.

Bandini cependant, le couteau teint du sang de Giuliano, s'élança, à son tour, contre Laurent et trouvant sur sa route Francesco Novi, créature des Médicis, il le tua raide d'un coup d'estoc. A cette vue, les amis de Médicis entourèrent Laurent et le poussèrent dans la sacristie dont Poliziano ferma les portes de bronze. Comme on craignait que la lame de Stefano ne fût empoisonnée, un jeune homme, dans la sacristie même, s'offrit à sucer la plaie du Magnifique.

La terreur régnait dans l'église, la consternation était générale ; aussitôt la nouvelle répandue dans la ville, les citoyens en armes vinrent chercher Laurent pour l'escorter jusqu'à son palais, évitant ceux qui portaient le cadavre de son frère ; cependant Salviati, avec une trentaine d'hommes, s'était rendu au palais pour l'occuper, et, laissant sa troupe dans l'antichambre, il était entré dans une salle où le gonfalonier tenait conférence. La physionomie de Salviati était telle et tel son trouble que le magistrat soupçonna quelque forfait ; et, se précipitant hors de la salle, il trouva Poggio, le prit par les cheveux et le jeta dans les mains des gardes : les assistants ayant protesté, on s'empara des armes, et tout ce qui avait suivi Salviati fut ou tué ou précipité du haut des fenêtres. L'archevêque, les deux Salviati et Poggio furent pendus par les pieds ; ceux qui étaient restés sur la place avaient forcé la garde et s'étaient installés au rez-de-chaussée, de façon que les citoyens accourus au bruit de tout ce tumulte ne purent arriver au secours de la signoria. Pendant ce temps, Francesco de Pazzi et Bandini avaient pu reprendre haleine et, voyant le coup manqué, le second s'enfuit tandis que le premier voulut tenter un dernier effort. Quoique blessé, il monta à cheval et essaya d'appeler le peuple à lui au nom de la liberté ; mais il avait trop perdu de sang ; il fut bientôt obligé de se jeter sur un lit, chargeant Jacopo de le remplacer. Celui-ci était vieux, peu alerte, il monta cependant à cheval pour tenter aussi un dernier effort, et entra dans la

place en appelant à son aide le peuple au nom de la liberté. C'était un mot vide de sens pour la foule, toute aux Médicis; personne ne se leva, on lui répondit par une grêle de pierres. Jacopo, désespéré, voyant le peuple hostile, Laurent vivant, Francesco blessé et la tentative sans issue désormais, chercha du moins à sauver sa vie : suivi de quelques hommes, il sortit de Florence et se dirigea vers la Romagne.

La ville tout entière cependant s'était armée : Laurent rentra dans son palais; le Palais Vieux fut bientôt repris par la population tout entière et les conspirateurs, tous ou presque tous, furent pris ou mis à mort. Francesco fut traîné nu hors de son lit et pendu par les pieds à côté de l'archevêque. De tous les Pazzi, Guglielmo, gendre de Laurent, fut le seul qui eut la vie sauve, grâce à l'intervention de sa femme. Renato, qui avait refusé d'entrer dans la conspiration, s'était retiré dans sa villa; il tenta de fuir, mais on le découvrit aux portes de la ville et il fut ramené dans Florence. Jacopo fut pris en passant les Alpes; des montagnards le voyant fuir l'arrêtèrent et, malgré ses prières, ils le massacrèrent. Jacopo et Renato furent jugés par contumace et condamnés à mort. Quatre jours après les événements on retira de la fosse le corps de ce dernier enterré d'abord dans le sépulcre de ses ancêtres; on le traîna par la ville jusqu'au moment où, arrivé à l'Arno, on lui donna le lit du fleuve pour dernière demeure.



Clément VII (Jules de Médicis). 1478-1534.
Par Bernardi Giovanni.
(Cabinet de Paris.)



Léon X (Jean de Médicis). 1475-1521.
Médaille du Carodosso
(Cabinet de Paris.)

C'était un homme vicieux, mais on le savait très-charitable et il était aimé, car il pratiquait largement l'aumône. Le samedi d'avant la conspiration il paya toutes ses dettes, régla ses comptes et rendit à chacun ce qu'il lui devait en argent ou en marchandises. Montesecco eut la tête tranchée, Napoléon Francesi évita le même sort par la fuite. Bandini avait, sans s'arrêter un instant, franchi la frontière pour se réfugier dans les États turcs; le sultan le rendit aux Florentins qui le mirent à mort. Guglielmo de Pazzi et ses cousins furent enfermés dans la tour de Volterra. Quand on eut jugé tous les conjurés on célébra solennellement les obsèques de Giuliano; il laissait un fils naturel nommé Giulio, auquel le destin réservait à la fois les plus grands honneurs et les plus grandes infortunes. Ce fut le pape Clément VII.

Pour perpétuer le souvenir de cet événement, on chargea Andrea del Castagno de peindre l'effigie de tous les conjurés sur la façade du palais du podestat, qu'on appelle aujourd'hui le *Bargello*. Comme le peintre avait de grandes obligations aux Médicis, il accepta cette tâche avec empressement; il s'en acquitta au gré de ceux qui l'en avaient chargé. A partir de ce jour, on ne l'appela plus autrement que *Andrea dei Impiccati* (*André des Pendus*): et, en effet, il avait représenté les conjurés pendus par les pieds. Cet extraordinaire document d'art, qui serait sans prix aujourd'hui, a disparu dans les diverses restaurations dont le Bargello a été l'objet. Orsini, habile modeleur en cire, avec l'aide du Verrocchio, fit aussi trois figures, grandeur nature, représentant Laurent se défendant contre ses assassins. Il ne reste rien

non plus de ce groupe qui, si on le juge d'après le talent d'Andrea Verrocchio, devait être un chef-d'œuvre.

Mais nous avons du moins un monument de la numismatique, dû à un artiste hors ligne, Antonio Pollajuolo; c'est une médaille qui représente d'un côté le meurtre de Julien avec le chœur de Santa Maria del Fiore au moment de l'élévation, et le profil de la victime avec son nom : JVLIANVS. MEDICES, et la légende : LVCTVS. PVBLICVS; de l'autre côté on voit le même chœur et, sur le devant, Laurent échappant au poignard des assassins; au-dessus, le profil de Laurent, son nom : LAVRENTIVS. MEDICES, et la légende SALVS, PVBLICA.



Capponi

C'est un beau document d'histoire; il a de plus l'intérêt considérable de nous montrer quelle était, sous Cosme le Vieux et Laurent, la forme du chœur primitif dû au Brunelleschi et modifié par Cosme Ier.

LES TROIS FILS DE LAURENT LE MAGNIFIQUE

PIERRE II (1471-1503) — JEAN (1475-1521) — JULIEN II (1478-1516)

RELEVANT ses affaires par l'agriculture, Laurent de Médicis n'avait plus laissé de soucis d'avenir à son fils Pierre qui allait lui succéder dans toutes ses charges malgré son jeune âge. Aussi le vit-on s'adonner surtout au plaisir et se désintéresser des choses de l'État. Cependant il était assez autoritaire pour prétendre imposer ses idées, et il tenta de gouverner indépendamment de la seigneurie. La mort de Laurent avait réveillé l'ambition de Ludovic Sforza, le gouverneur de Milan, et le roi de France Charles VIII était intervenu dans les affaires de l'Italie; déjà il était entré en Lombardie avec quinze mille soldats, il s'avançait vers le territoire toscan : on résolut d'envoyer Pierre de Médicis en ambassade auprès du souverain. Celui-ci le reçut avec courtoisie, mais lui demanda des gages, et Pierre eut la faiblesse de lui céder les forteresses de Sarzana, Sarzanello, Pietra Santa, enfin Livourne et Pise.

A son retour à Florence, il fut accueilli avec colère par la seigneurie; le peuple s'arrêta, menaçant, sous les balcons du palais Médicis. Francesco Valori, républicain rigide, rassembla la populace et détermina un soulèvement : Pierre dut fuir; il se retira à Bologne auprès de Bentivoglio qui l'accueillit avec pitié; de là, il passa à Venise, où il ne trouva que froideur et indifférence et vécut dans un isolement relatif.

C'est dans cette occasion que le palais des Médicis fut saccagé pour la première fois; les

superbes collections réunies par Cosme et augmentées par Pierre et Laurent furent dispersées, brisées ou dérobées pour la plupart. Le 17 novembre 1494, le roi, ayant continué sa marche, entra dans Florence et vint loger au palais même des Médicis. On rendit Pierre responsable de cette invasion étrangère. Charles VIII imposa à la cité un tribut de cent mille écus d'or et donna vingt-quatre heures pour réunir la somme. C'est dans ces circonstances mémorables que Pierre Capponi montra toute sa grandeur d'âme, et que Savonarole fit preuve d'une haute éloquence et d'un patriotisme ardent en allant au devant du Roi, le suppliant d'épargner Florence et le menaçant de l'éternel châtiment.

Pierre ne devait jamais rentrer dans sa patrie; exilé en 1494, le décret de bannissement ne fut rapporté qu'en août 1512. Ces dix-huit années représentent des années bien sombres dans l'histoire de Florence; c'était un conseil de 1,500 citoyens qui gouvernait alors sous la protection nominative du roi de France, et le pouvoir exécutif était dans la main d'un gonfalonier. Tout le territoire toscan était à feu et à sang; la République auraitpu se désinteresser de la lutte entre la France et le roi d'Aragon qui occupait Naples, et de Naples se répandait dans toute la Péninsule; mais elle avait hâte de reprendre Pise, et elle se mêla au conflit. En 1602, on imagina, pour obvier aux inconvénients des fréquens changements, de pouvoir déterminer, par une élection qui devait avoir lieu tous les deux mois, le choix d'un gonfalonier à vie : Pierre Soderini, homme de haute probité, mais d'un talent médiocre et d'un caractère faible, fut élu. Soderini n'avait pas d'héritiers et ne pouvait porter ombrage à la République; c'était à lui que les Médicis allaient devoir leur retour dans leur patrie.

Pierre cependant eut la honte, au milieu de ce grand conflit, de prendre du service dans l'armée du roi Louis XII. Il était à bord d'un bâtiment chargé d'artillerie, sur le fleuve Garigliano, et se rendait à Gaëte avec un certain nombre de gentilshommes de la suite du souverain, quand le bâtiment coula à fond et le submergea avec ses compagnons. Médicis n'avait encore que trente-quatre ans, et il vivait en exil depuis neuf années. Cette existence misérable et cette fin plus misérable encore font un contraste singulier avec l'existence de son glorieux père.

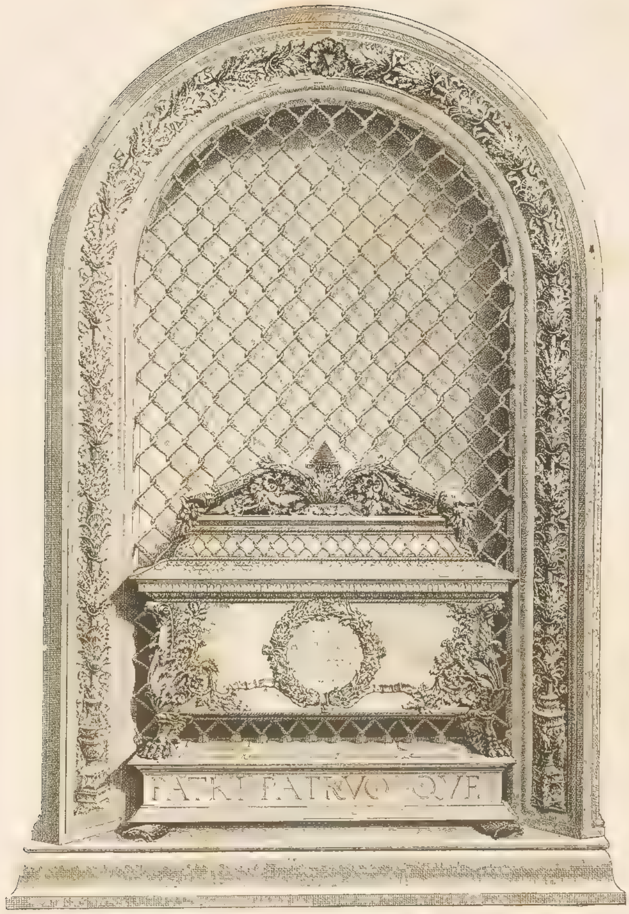
RETOUR DES MÉDICIS

On peut dire que ce fut la fameuse bataille de Ravenne, gagnée par les Français contre les Espagnols, le 12 avril 1512, qui fut la cause réelle du retour des Médicis dans leur patrie.



Soderini.

Le jeune et brillant Gaston de Foix mourut enseveli dans son triomphe, et cette victoire coûta si cher aux Français, qu'à partir de ce jour ils perdirent toute influence dans la Péninsule et durent effectuer leur départ. Jules II, ce pape bouillant et superbe, qu'on avait vu entrer par la brèche des villes assiégées, se retourna alors contre Florence et la somma de rouvrir ses portes aux Médicis. Pierre Soderini était au pouvoir, l'assemblée délibérait, quand on



ANDREA VERROCCHIO — TOMBEAU DE PIERRE ET DE JEAN DE MÉDICIS — (1472)

Sacristie Vieille de San Lorenzo

apprit que le souverain pontife avait donné l'assaut à la jolie ville de Prato, et que ses soldats, y ayant pénétré, avaient tout mis à feu et à sang et renouvelé les horreurs de Brescia. Florence atterrée se souleva, et une poignée de conjurés, qui représentait surtout les amis et clients des Médicis, entrant au palais vieux, intima au gonfalonier l'ordre de se démettre du pouvoir. C'était le 30 août 1512; Soderini prit la fuite sous un déguisement et ne se crut en sûreté que sur le territoire turc, près de Castelnovo. Machiavel stigmatisa cette fuite en quatre vers célèbres.

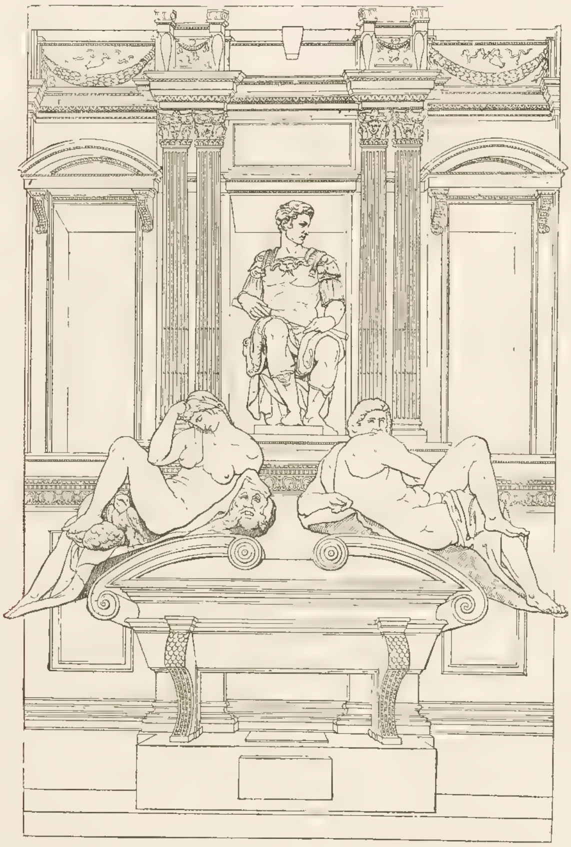


Julien de Médicis (Duc de Nemours). — Michel-Ange.

Pierre II mort, c'était à Julien, son frère, qu'incombait le pouvoir; il s'empara de la direction des affaires de sa propre autorité et avec une telle assurance qu'on eût dit que le droit du commandement était héréditaire dans sa famille, et qu'il rentrait dans une ville qui était un fief des Médicis. Cependant, comme il fallait toujours couvrir du manteau de la légalité ces assauts successifs donnés au pouvoir populaire, Julien se fit confirmer dans la direction des affaires par le conseil dit la *Balia* qui était composé de quarante-huit citoyens dont la plupart étaient ses clients ou ses obligés. A partir de ce jour, c'en était fait de la république. Julien rentra dans son palais et prit une garde spéciale; ce que ses ancêtres n'avaient jamais osé faire. Cependant il ne devait pas persévérer dans cette voie; comme son frère Giovanni venait d'être nommé souverain pontife par le collége des cardinaux, sous le nom de Léon X, il vit là une occasion propice d'augmenter son pouvoir et d'agrandir le théâtre où il devait jouer un rôle : on remarquera que de plus vaillants que lui avaient su faire de Florence le centre de la politique italienne; lui, semblait s'y trouver à l'étroit; il renonça au pouvoir et le transmit à Laurent, son neveu, puis il alla se fixer à Rome où on le fit gonfalonier d'abord, puis capitaine général de la sainte Église. Comme il avait mieux aimé être le second dans Rome que le premier à Florence, le pape son frère lui confia le vicariat de Modène, celui

7

de Reggio, de Parme et de Plaisance. Mais il avait une ambition singulière qui était en disproportion avec ses moyens et ses facultés. On le vit porter ses ardeurs inquiètes jusque vers le duché de Milan et même le royaume de Naples; la mort, qui vint inopinément le



Sacristie neuve de San Lorenzo. — Ensemble du Tombeau de Julien de Médicis. — Par Michel-Ange.

surprendre, ruina toutes ses espérances en l'enlevant aux plus belles années de sa vie.

Julien de Médicis avait épousé Philiberte, la sœur de Philibert et de Charles, ducs de Savoie; il ne fut uni avec elle qu'une année seulement, et n'en eut point d'enfants. On lui

connaissait un fils naturel qui fut ce cardinal Hippolyte dont le Titien nous a laissé plusieurs portraits.

Julien avait reçu de François Ier de France le duché et le titre de Nemours, qui firent retour à sa mort à la cour de France. Il n'était pas indigne des Médicis au point de vue de la culture de l'esprit, et, pendant son exil, comme il s'était réfugié à la cour d'Urbin, il profita de ce séjour pour nouer des relations étroites avec les brillants esprits qui ont fait de cette ville un centre unique sous les Montefeltre. Le fameux cardinal Bembo en a fait un des interlocuteurs de ses dialogues sur l'idiome toscan. Il n'avait que vingt-sept ans le jour de sa mort, le 17 mai 1516. La fièvre l'enleva dans l'abbaye des chanoines de Fiésole construite par son aïeul, où il avait voulu être transporté au moment de sa maladie. Son corps repose dans la sacristie neuve de San Lorenzo, et c'est le grand Michel-Ange qui lui a donné l'immortalité en lui taillant dans le marbre un sépulcre qui est une des plus grandes œuvres sorties de la main des hommes.

LAURENT II, DUC D'URBIN

(1492-1519)

PIERRE II de Médicis, noyé dans le Carigliano, avait été marié à Alfonsina di Roberto Orsini, et avait laissé un fils du nom de Laurent; on le connaît dans l'histoire sous le nom de Laurent duc d'Urbin; sa carrière fut courte, elle fut tranchée à vingt-sept ans, comme celle de son oncle Julien. La mort semblait s'acharner sur cette grande race.

On se rappelle que Giovanni, frère de Pierre II et fils, comme lui, de Laurent le Magnifique, avait été élu pape sous le nom de Léon X : c'était lui qui devait porter à Rome le faste et le goût des Médicis, et qui allait donner son nom à son siècle à Rome, comme ses aïeux donnaient le leur à leur époque en Toscane. Tout en raffermissant à Florence le pouvoir de sa famille, Léon X déplaçait l'axe de la politique et le portait à Rome; toujours disposé à agrandir ses États, il s'était emparé du duché d'Urbin; il en investit Laurent, son neveu, par une simple bulle. C'était un prince courageux et doué d'idées assez hautes que ce Laurent; mais, né dans l'exil, il n'avait ni le goût de Florence ni l'amour des Florentins; et le fait seul d'avoir abandonné la ville pour résider à Urbino lui suscita la haine de ses anciens sujets. Il eut, dès le début, à disputer le trône qu'on venait de lui donner à François Della Rovere, le légitime possesseur : celui-ci



Catherine de Médicis, par le Primavera.
(Cabinet de Paris.)

parvint à le chasser, mais Laurent reprit courageusement son duché les armes à la main.

Sa mort fut prématurée; il avait épousé Madeleine de la Tour, fille du comte François d'Auvergne et Bologne en Picardie. Il ne laissa pas d'enfant mâle, mais une fille qui, seule descendante légitime de la branche aînée des Médicis, devait être un jour un des grands politiques de son temps: c'est notre reine de France Catherine de Médicis, épouse de Henri II, mère de trois rois très-chrétiens et d'une reine d'Espagne.



Laurent II, Duc d'Urbin. — Michel Ange

La mort de Laurent sans héritier direct détermine une grande évolution dans l'histoire de Florence : la branche aînée des Médicis était éteinte, une jalousie très-profonde séparait les deux branches, et tous les projets ambitieux de Léon X pour sa famille étaient ruinés par ce trépas prématuré. Il restait cependant trois Médicis de la branche de Cosme le Vieux; mais aucun d'eux n'était né de légitime mariage. C'était d'abord Jules, ce fils naturel de Julien, dénoncé le lendemain de l'assassinat de son père par les Pazzi; puis Hippolyte, fils naturel de Julien II, duc de Nemours, et enfin Alexandre, qui était bien un Médicis aussi, mais dont l'origine a été discutée. Les uns lui donnent pour père Laurent II, duc d'Urbin, d'autres le font naître de Julien Ier, la victime des Pazzi. Tous trois devaient avoir de bien hautes destinées, et tous trois, par le fait, auraient pu prétendre au pouvoir, car on sait qu'au XVe et au XVIe siècle la naissance illégitime n'est jamais un obstacle à l'occupation du trône. Le premier, Jules, devint pape sous le nom de Clément VII, le second, voué aussi à l'Église, fut le cardinal Hippolyte, et le troisième, Alexandre, fut le premier *Duc de Florence.*

Il est singulier que le génie de Michel-Ange ait justement légué à la postérité les deux personnalités de cette race dont l'histoire ait le moins à s'occuper. Quand Laurent le Magnifique et Cosme le Vieux n'ont qu'une dalle funèbre où le passant lit leurs noms, le Duc d'Urbin et le Duc de Nemours ont un mausolée qui les fait immortels.



LE CARDINAL HIPPOLYTE

(1511-1535)

JULES, cardinal de Médicis, devenu Clément VII, au lieu de s'efforcer de faire passer le pouvoir des Médicis d'une branche à l'autre et d'exclure les fils naturels, suivit l'exemple de Jean de Médicis, c'est-à-dire du grand Léon X, et, comme il avait plus de confiance dans l'intelligence du jeune Hippolyte que dans celle des autres fils naturels qui restaient pour représenter la branche aînée : il désigna aux Florentins pour succéder au pouvoir le jeune Hippolyte encore mineur; il délégua à Florence le cardinal de Cortone, Silvio Passerini, qui devait gouverner à sa place. Ce Passerini trouva le moyen de ne satisfaire ni les clients des Médicis ni leurs ennemis. C'était le moment où le roi de France, alors en rivalité avec Charles-Quint, réclamait l'héritage du duché de Milan; Rome était menacée par Charles-Quint, puis envahie et saccagée par le connétable de Bourbon : on vit Clément VII traiter avec l'empereur et mettre pour condition au traité l'entrée des troupes impériales dans Florence. Mais, avant que ces faits se fussent accomplis, les Florentins devaient encore se soulever et chasser pour la troisième fois cette puissante famille de Médicis. Le 17 mai 1527 le cardinal Passerini fut renversé, et Hippolyte dut passer à la cour pontificale : tout ce qui rappelait le souvenir de la famille fut brisé et saccagé. Florence, abandonnée à elle-même, fut la proie de l'anarchie; l'ennemi était à ses portes et les dissensions intestines ne désarmaient point : c'est dans de telles circonstances que le pape Clément stipula avec Charles-Quint, par l'organe du prince d'Orange, son ambassadeur, l'attaque de Florence en rébellion contre le saint-siége. C'est une date bien mémorable, dans l'histoire de Florence, que celle de ce siége, soutenu pendant une année entière. Hippolyte, malgré les efforts du souverain pontife, ne devait cependant pas régner à Florence; et c'est au bénéfice d'Alexandre que le traité devait se conclure. Le cardinal, d'ailleurs, allait mourir en pleine jeunesse, et l'on suppose que le duc Alexandre, qui avait toujours vu en lui un rival, ne fut pas étranger à ce trépas prématuré. Le Titien l'a peint deux fois sous différents costumes; Benedetto Varchi a laissé aussi de lui une description qui le montre sous un jour sympathique. « Il était très-beau et d'un agréable aspect; d'un génie heureux et facile, plein de toutes les grâces et de toutes les vertus, il était affable avec tout le monde. Il tenait beaucoup plus du caractère généreux et bienveillant de Léon X que de l'esprit avare et étroit de Clément VII. Il aimait à s'entourer d'hommes distingués dans les arts, les lettres, ou la guerre; et il leur prouvait à tous sa libéralité. Un jour on lui apprit qu'il rentrait dans une rente de quatre mille ducats; il en fit don spontanément à Francesco Maria Nolza, noble modénais très-versé dans la littérature et linguiste distingué ». Ses tendances en firent un singulier cardinal. Cependant, dès qu'il fut avéré que c'était Alexandre

qui était destiné au pouvoir, il prit son parti : et, en digne neveu de Léon X, il apporta dans son nouvel état une magnificence superbe. On le vit s'entourer de Turcs, d'Arabes, de



Collection de Pitti. — Le Cardinal Hippolyte de Médicis, fils de Julien. — Par le Pontormo.

Barbaresques, de Tartares et d'Indiens aux brillantes armures. Il organisait des joutes, des passes d'armes. Il était cardinal depuis trois ans quand, les Turcs ayant fait une descente jusque sous

les murs de Vienne, on l'envoya comme légat auprès de l'empereur d'Allemagne. Il fit son entrée dans Vienne avec une pompe royale, à la tête d'une escorte de huit mille cavaliers. C'est dans cette circonstance qu'il revêtit l'habit militaire et, à son retour, on le vit le porter encore en Italie. Plus tard, Charles-Quint vint à Bologne pour avoir une entrevue avec le pape, et l'empereur s'y fit accompagner par une escorte hongroise. Titien était alors à Bologne et eut l'occasion de peindre Charles-Quint. Comme Hippolyte faisait partie de la suite du saint-père, le Vecellio fit deux fois le portrait du cardinal. Le premier le représente vêtu à la hongroise, et l'autre en costume de guerrier italien avec la cuirasse damasquinée. Cet Hippolyte de Médicis se fit le chef des mécontents sous le duc Alexandre; il supportait mal le pourvoir de celui qu'il regardait comme un rival, quoiqu'on ait dit qu'il en prit son parti; aussi, quand il mourut à Sestri, en 1535, vit-on dans ce trépas prématuré la main du duc Alexandre.

ALEXANDRE DE MÉDICIS

PREMIER DUC DE FLORENCE

(1510-1537)

Nous sommes à l'époque où Florence est prise; les citoyens, qui l'ont bravement défendue, ont été trahis par Malatesta Baglioni; Ferucci, la dernière espérance de la république, est tombé; on traite avec l'assiégeant Gonzalve, le grand capitaine qui a succédé au prince d'Orange à la tête des troupes impériales.

Voici les conditions du traité : « Dans un délai de quatre mois, on aura établi une forme de gouvernement définitive; les Médicis rentreront avec tous ceux qu'on a exilés à leurs suite; Florence payera une rançon de quatre-vingt mille écus d'or. »



Alexandre de Médicis,
par Benvenuto Cellini, 1510-1537.
(Cabinet de Paris.)

Cette fois encore, on fit semblant de respecter la légalité et l'indépendance des Florentins. Les partisans de Clément VII demandèrent la formation d'un conseil de douze citoyens et, reconnaissant dans Alexandre, fils de Laurent duc d'Urbin, « d'excellentes qualités de vie et de mœurs, et tous les bienfaits rendus par ceux de sa famille, » on le fit entrer comme simple membre de la *Balia*, le regardant comme apte à exercer librement tous les emplois. Mais une clause spéciale et formelle l'excluait du pouvoir suprême. L'empereur ne voulut rien entendre, il avait décidé qu'il substituerait au pouvoir populaire la forme monarchique; il proclama Alexandre (qu'il destinait à devenir son gendre) chef de la cité sous le titre de Duc, avec héritage pour sa descendance mâle en ligne directe.

Cette fameuse cloche du palais ducal, la *Martinella*, qui, pendant deux siècles, avait appelé le peuple aux armes pour la défense de sa liberté, sonna le glas de la république le 26 juillet 1531, où Alexandre fit son entrée aux acclamations des partisans des Médicis.

Ce n'était pas assez pour Clément VII; il voulait que le pouvoir de son neveu s'étendît sur toute la Toscane. Les réformateurs de l'État créé par son ordre et sa volonté, en changeant les bases du gouvernement, supprimèrent à tout jamais et la seigneurie, et le gonfalonier représentant du pouvoir populaire; il ne resta plus trace des libertés communales : Florence et la Toscane devenaient à tout jamais un État monarchique.

Alexandre n'était point un homme vulgaire; il avait l'instinct du gouvernement, la parole facile et prompte, une éducation noble et une instruction solide. On lui reprochait cependant une effroyable lascivité et un penchant à la débauche, et l'on trouve la preuve de ces assertions dans les historiens du temps. La Toscane aurait pu néanmoins être heureuse sous son gouvernement; il avait donné les marques d'un grand esprit de justice et d'un instinct de clémence; mais la branche cadette des Médicis ne pardonnait point ce qu'elle considérait comme une usurpation : et elle conspirait dans l'ombre. Alexandre ne régnait pas depuis plus de cinq ans, lorsque, le 6 janvier 1536, Laurent, son cousin, descendant de la branche rivale, et qui s'était fait son conseiller en même temps que son compagnon de débauche, l'attira chez lui sous prétexte d'une intrigue amoureuse, et l'assassina dans son lit.

Le duc Alexandre était devenu le gendre de l'empereur Charles-Quint, dont il avait épousé la fille naturelle, Marguerite d'Autriche; elle ne lui donna pas d'enfants, mais il en avait adopté deux, Jules et Julie : il est le dernier Médicis de la branche aînée. La branche cadette, qui n'avait joué jusque-là qu'un rôle effacé, allait monter au pouvoir avec Cosme Ier.

BRANCHE CADETTE DES MÉDICIS

JEAN DE MÉDICIS, DIT DES BANDES NOIRES

Le premier des Médicis, Giovanni di Bicci, avait laissé deux fils, Cosme, dit le Vieux, et Laurent qui furent la souche de la grande famille : nous venons de dire la place qu'a prise dans l'histoire la branche issue de Cosme; voyons quelles personnalités a produites la branche cadette, appelée au pouvoir en la personne de Cosme Ier après l'assassinat d'Alexandre Ier, duc de Florence. Laurent, frère de Cosme, engendre Pierre-François



Jean de Médicis, 1498-1529, par Sangallo. (Cabinet de Paris.)

(1431-1477), qui, lui aussi, est assassiné ; ce François laisse deux fils, Laurent et Jean, et chacun des deux, à son tour, laisse encore un fils : celui de Laurent prend le nom de Laurent-François ; celui de Julien prend le nom de Giovanni : c'est le fameux *Jean des Bandes noires*, la première personnalité de cette branche cadette. Jusqu'à lui, en effet, les ascendants n'ont guère laissé de trace.

Giovanni mérite une biographie, par ses propres qualités d'abord, enfin parce qu'il fait à son tour souche de princes, puisque son fils Cosme devient Cosme Ier, duc de Florence, et, en prenant plus tard le titre de grand-duc de Toscane : fonde la seconde branche de cette dynastie.



Jean de Médicis dit Jean des Bandes noires, 1498-1526
Fac simile d'un Portrait de Dominicus Custodis. – British Museum.

Connu dans l'histoire sous le nom de Jean, celui qui devait être le fameux capitaine tant regretté de ses troupes, s'appelait d'abord, au baptême, du nom de Louis. Sa mère était Catherine Sforza, fille du fameux Galeas, duc de Milan. Son père était mort jeune, et sa veuve, pleine de son souvenir, avait voulu que ce fils fît revivre au moins le nom de son père. Ce guerrier de l'avenir eut la très-singulière fortune d'être élevé sous des habits de femme jusqu'à l'adolescence ; sa mère, en effet, au milieu de tant d'embûches dressées aux Médicis, craignait pour la vie de son héritier : elle prit le parti de le soustraire aux dangers du monde en le cachant dans le monastère d'Annalena.

Cette jeune fille supposée protestait par son humeur contre le costume dont on l'avait revêtue ; elle ne rêvait que batailles, organisait des siéges et des assauts, et semblait devoir porter haut le nom de Médicis. Jean fit ses débuts militaires sous Léon X, en Lombardie. Bientôt on l'appelait l'Invincible, et le *grand Diable;* la République avait besoin d'une

vaillante épée, on le créa capitaine. Quand on organisa la ligne, il vint prendre le commandement en Lombardie, et passa, sur les conseils de Clément VII, au service de François Ier. Un jour, près de Borgoforte, à la tête des troupes, il reçut une balle de fauconneau au-dessus du genou, à deux doigts de la blessure qu'on lui avait faite peu de temps avant à la glorieuse journée de Pavie. On avait mis en lui de grandes espérances, mais la mort le prit à 29 ans. On est frappé de voir combien de Médicis, et des plus vaillants, furent fauchés dans la fleur de leur vie.

C'était un guerrier farouche, d'une bravoure personnelle extraordinaire; il s'aventurait seul dans une escarmouche et ne permettait à quiconque d'être plus avant que lui au danger. Jusqu'à lui, la cavalerie décidait toujours du sort des batailles, et les fantassins espagnols, considérés comme les premiers du monde, éclipsaient l'infanterie italienne reléguée au deuxième plan. Jean la disciplina au point de la rendre redoutable, même aux Espagnols, et il se créa dans ses troupes des sympathies qui touchaient au fanatisme. Aux jours de combat, et à l'heure du butin, il leur laissait tous les avantages et se contentait de la gloire.

Il mourut à Mantoue; au jour de sa mort, ses troupes, revêtues de noir, prirent pour enseignes des drapeaux de deuil. La postérité le désigna dès lors sous le nom de *Jean des Bandes noires.* Il avait épousé une Salviati, elle lui donna un fils qui allait être le premier grand-duc de Toscane sous le nom de Cosme Ier.

COSME Ier

PREMIER GRAND-DUC DE TOSCANE

(1519-1574)

COSME n'avait que sept ans à la mort de son père, et sa jeunesse devait s'écouler au milieu des alarmes. Le pape Clément VII, Médicis de la branche aînée, ne voyait en lui qu'un compétiteur au trône toujours prêt à faire valoir ses droits légitimes au détriment des fils naturels des derniers Médicis de cette branche, que protégeait la cour pontificale. Mais sa mère, Maria di Jacopo Salviati, veillait sur lui avec un soin jaloux; c'était une femme à la fois prudente, énergique et habile : elle l'envoya d'abord à Venise avec son précepteur, puis, quand elle le rappela en Toscane, elle eut le soin de le cacher dans sa villa de Cafaggiolo ou celle de Trebbio. D'autres fois elle passait de longs mois avec lui en quelque partie isolée de l'Italie, essayant de faire



Lucrèce de Médicis, fille de Cosme I 1560. — Par le Pastorino.

oublier son existence. Le jeune Cosme se montra bientôt aussi habile que sa mère et ne craignit pas, en se présentant au duc Alexandre appelé par décision de la Balia à porter la couronne; de se déclarer son féal, et de se comporter en tout avec lui comme un sujet soumis.

Bientôt, le 9 janvier 1537, le bruit se répand de la mort subite du duc, assassiné par Lorenzaccio. Régulièrement, aux termes du traité signé par la Balia avec le pape et l'Empereur, c'est ce même Laurent, parent le plus proche, qui aurait dû succéder à Alexandre, mais le conseil des magistrats de la Balia déclara l'assassin inhabile au trône, et les suffrages se portèrent sur Cosme.

Dès le premier jour où il prenait le pouvoir, le rôle de Cosme se révélait comme difficile à remplir. Les Espagnols étaient aux portes de Florence et tenaient l'une des forteresses; Livourne était à eux, et ils menaçaient l'indépendance de la Toscane; le peuple même hésitait entre la république et le principat. Les factions ne désarmaient point, les Strozzi recrutaient des soldats et tentaient de soulever la foule pour profiter du désordre qu'ils allaient créer. Cosme ne se troubla point; il avait encore à sa disposition les ressources des Médicis et le nerf de la guerre : il envoya un ambassadeur en Espagne, et, tant par la diplomatie que par des présents habilement répartis, il obtint la cession des places fortes. Une fois délivré du danger immédiat, il se tourna contre Strozzi et les ennemis du dehors, armant les forteresses, allant hardiment au devant des groupes armés, les battant et les réduisant à l'impuissance. Il en avait corrompu et acheté quelques-uns; il en supprima violemment quelques autres : bientôt enfin il fut maître d'un pays pacifié.

Ce n'était pas assez pour lui; il s'empara de Sienne, où Pierre Strozzi s'était réfugié et exerçait des exactions à la tête des troupes françaises; il fallait en finir avec Pierre; il alla droit à lui dans la plaine aux portes de Sienne, et le vainquit à Marciano, le 2 août 1554.

Cosme n'était plus seulement duc de Florence, il avait étendu son pouvoir dans la Toscane; il résolut de l'affermir, afin de ne plus avoir, à l'avenir, à défendre le territoire qu'il venait de conquérir. Il fortifia presque toutes les villes, et partout où s'élevait un château-fort, il l'arma vigoureusement. La forteresse de San Martino à Mugello, et celle de la Terra del Sole datent de son temps. On ne peut nier qu'il n'alliât à un grand courage une grande habileté; ayant pris Sienne le jour de San Stefano, pape et martyr, il créa un ordre de chevalerie auquel il donna le plus éclatant prestige. En même temps qu'il se rendait propice la cour de Rome par son parti pris de détruire les navires turcs qui venaient infester les côtes, il ralliait les nobles, avides de figurer dans l'ordre illustre qu'il venait de fonder.

Le pouvoir affermi, Cosme Ier put s'occuper désormais de policer ses peuples et de développer les arts qui fleurissent par la paix; il était très-lettré et faisait sa lecture habituelle des œuvres de Tacite; il commença par renouveler l'université de Pise et celle de Sienne. L'académie de Florence lui dut sa forme définitive et ses ressources; celle de la Crusca existait déjà, il la voulut protéger et développer encore. C'est sous son règne que l'imprimerie prit son développement à Florence; il eut dans son propre palais un atelier de composition et d'impression, et les éditions de Torrentino, célèbres dans l'histoire de la typographie florentine, sont presque toutes sorties de son imprimerie privée; car Torrentino était à sa solde. Il avait une autre tendance assez curieuse; il était chimiste et peut-être un

peu préoccupé de la recherche de la pierre philosophale ; mais, en tout cas, il arriva dans son laboratoire à un résultat pratique ; il trouva certains secrets pour tailler les pierres précieuses et attaquer les métaux par les oxydes et les simples. Il suivait en ceci la tradition de Laurent le Magnifique dont on a voulu, bien à tort, faire le restaurateur de la glyptique italienne. Nous connaissons dans la collection Jubinal, une boîte d'outils charmants aux armes des Médicis dont le travail porte la date de la première moitié du XVI[e] siècle ; ce nécessaire a dû évidemment servir à Cosme pour les différents travaux auxquels il se livrait. Il semble avoir eu pour préoccupation, d'attaquer le porphyre afin de le sculpter avec plus de facilité. On dit qu'il trempait ses outils dans le suc de certaines herbes ; et que, par ce moyen, il aurait fait revivre un art oublié. Il a montré son secret à Francesco Ferucci, autrement dit Cecco del Tadda, auquel on doit la statue en porphyre de la Justice qui s'élève sur une colonne au milieu de la place de Santa Trinita. Cosme a toujours protégé les artistes qui se sont adonnés à ces œuvres, où la sculpture, composée de marbres de différentes couleurs, prend une vie plus intense par ces oppositions ; Cecco del Tadda, par son ordre, a sculpté les quatre portraits en médaillons qui figurent encore dans la galerie des *Uffizi*, et Benvenuto Cellini, qui a beaucoup travaillé pour lui, a, sur ses indications, employé le porphyre pour ce beau buste imité de l'antique qui nous reproduit les traits du grand-duc.



Cosme I[er], premier Duc de Toscane, 1519-1574. — Par le Bronzino.

Ce n'était malheureusement plus la grande époque de Florence ; déjà l'art approchait de sa décadence ; à part quelques personnalités superbes comme Jean de Bologne et Cellini, on en était aux Baccio Bandinelli, au Tribolo, à Ammanati, au Vincenzio Danti ; et les Donatello, les Benedetto da Majano, les Desiderio, les Mino étaient descendus dans la tombe depuis près d'un siècle. En architecture, on en était réduit à Vasari. Ce fut pourtant encore une grande époque et, on peut le dire, c'est le dernier éclat que jette ce foyer vivifiant qui avait éclairé toute l'Italie.

C'est Cosme I[er], ou plutôt sa femme, qui acheta de la famille Pitti le palais célèbre, aujourd'hui Palais-Royal, où fut formé cet admirable musée de peinture connu dans le monde



PALAIS PITTI — VUE DU CÔTÉ DES JARDINS — FAÇADE DE L'AMMANATI



Fêtes de Florence — Scène allégorique — Mars et la Renommée.



Un Carrousel au XVIe Siècle, sur la Place de Santa Croce — Fac-simile d'une Gravure du Temps.

entier sous le nom de galerie Pitti. Afin de réunir le nouveau palais aux *Uffizi*, qu'il venait de faire construire par Vasari dans le but d'y installer les tribunaux et les magistratures civiles, Cosme imagina de demander à l'auteur des *Vite*, de construire un couloir qui, porté sur les arcades du *Ponte Vecchio*, mettrait les deux monuments en communication. Il alla plus loin dans cette voie, il réunit encore les Offices au Palais Vieux dont il avait fait sa résidence. C'est sous lui que l'Ammanati éleva cette singulière fontaine placée à l'angle du palais ducal ; il avait ouvert un concours, et Benvenuto Cellini espéra longtemps être chargé de cet important travail. Cet Ammanati était d'ailleurs un grand artiste, nous le retrouverons à l'histoire de la sculpture : on lui doit ce *Ponte alla Trinita,* qui, d'une coupe fière et superbe, enjambe le fleuve l'Arno.

Cosme fit de Florence une ville nouvelle, il continuait bien la tradition. Buontalenti, Jean de Bologne, Montorsoli, Religioso Servita, Vincenzio Danti, Tribolo, Jacopo da Pontormo, Angiolo Bronzino, Zuccheri, Giovanni Strada étaient à son service et ornaient les palais et monuments qu'il faisait élever. On lui doit les jardins Boboli, des places, des ponts, des fontaines, des statues ; et, à chaque pas, on trouve son nom écrit sur une pierre commémorative.

Les sciences et les lettres étaient encore en honneur, mais là aussi les grands noms de l'Italie avaient disparu ; il ne restait plus que le culte de leur mémoire. Cosme fit achever la *Libreria Laurentiana* installée par Michel-Ange dans le cloître de San Lorenzo et commandée par Clément VII, mais qui était restée inachevée. Il s'adonna aussi à l'agriculture et tenta de reconquérir, en les fertilisant, ces vastes terrains arides qui entourent Pise. Il protégeait la botanique et appelait à la chaire de Pise un certain Lucas Ghini, qu'il chargeait de planter un jardin botanique dans Boboli même. Enfin, comme les procès étaient interminables faute de conserver avec soin les actes notariés, il fonda l'*Archivio generale,* où tous les titres, classés par noms de notaires et noms de famille, devaient à jamais établir les actes incontestables de propriété.

Cosme aimait le faste, les joutes, les tournois, les spectacles. A peine eut-il pris Sienne, qu'il y fonda une compagnie de cent cavaliers nobles choisis parmi les plus habiles à manier un cheval, à donner un coup d'estoc, conduire un ballet ou une parade en un tournoi. Il fit de même à Florence et, sous son règne, on vit se renouveler les superbes triomphes du temps de Laurent le Magnifique. Ce n'était peut-être plus le même goût au point de vue des lignes et surtout au poin de vue de la conception ; mais c'était plus touffu, plus riche et plus abondant. La typographie et la gravure nous ont conservé la mémoire de ces superbes divertissements. On a pu fonder toute une bibliothèque avec ces recueils spéciaux que les chroniqueurs et les artistes du temps ont publiés. En somme, comme il ajouta à tant de titres celui de législateur, on peut dire que Florence et la Toscane, qui s'étaient donné un maître, avaient du moins, en perdant la liberté, acquis la protection pacifique que la force et l'autorité de Cosme savaient imposer à tous. Il prenait les choses de haut et en souverain, on le voyait construire des églises, combattre l'hérésie alors naissante en Allemagne, joindre ses troupes à celles de Rome contre le Turc et mériter du Saint-Père, Pie V, le titre de grand-duc, avec la pourpre et le diadème. Charles-Quint lui envoya

la Toison d'or; mais l'histoire dit qu'en lui donnant cette distinction, suprême alors, il récompensait plutôt le riche Médicis qui lui avait prêté de l'argent que le souverain législateur qui avait pacifié ses États.

Cosme fut un homme politique considérable et un législateur qui devait laisser sa trace; mais ce n'est plus aujourd'hui un mystère pour personne que la plupart des historiens ont fardé la vérité en se taisant sur ses crimes : l'homme privé fut certainement un monstre. L'histoire officielle a enregistré ses actes comme prince et, si elle a pu en faire un grand souverain, c'est en cachant soigneusement et ses vices et ses crimes; il n'est cependant que trop vrai que, dans un accès de colère, il tua de ses propres mains don Garcia, son fils, et le cardinal Giovanni, son frère. La duchesse Éléonore, leur mère, épouvantée de cette double tragédie, en mourut de douleur, et on alla répétant par Florence que la fièvre putride qui sévissait à Pise les avait enlevés tous les trois. On reproche aussi à Cosme Ier le meurtre de Sforza Almeni, un gentilhomme de Pérouse, qui aurait révélé ses méfaits dont il avait les preuves.



Camille Martelli, deuxième femme de Cosme Ier. Par le Pastorino. (Cabinet de Paris.)

La première femme du premier granc-duc fut Éléonore de Tolède, la fille de don Pedro de Toledo, vice-roi de Naples; elle lui donna sept fils et trois filles. Plus tard, après avoir causé la mort de leur mère, il épousa Cammilla Martelli, jeune fille d'une grande maison de Florence qu'il avait séduite et dont il avait eu une fille naturelle, Virginie, qui épousa plus tard don César d'Este. C'est le pontife Pie V qui voulut, ayant reçu à Rome même la confession de tous les crimes de Cosme, qu'il prît en mariage la fille de Martelli. Elle vécut à la cour, mais ne prit jamais le titre de grande-duchesse. Cosme est mort le 21 avril 1574 atteint d'une fièvre maligne dans sa maison de campagne de Castello. Indépendamment du buste de Cellini qui nous le représente, nous avons à Florence, sur la place du Grand-Duc, sa statue équestre par Jean de Bologne; mais il faut remarquer que cette belle statue, ornée de bas-reliefs qui ont trait à l'histoire de Cosme Ier n'a été élevée qu'après la mort du prince, car Jeân de Bologne ne l'exécuta qu'en 1594, c'est-à-dire vingt ans après la disparition de Cosme. Ses portraits sont très-nombreux; le Bronzino s'est constitué son peintre; un très-joli panneau de la galerie de S. A. la Princesse Mathilde le représente entouré des jeunes princes ses fils.


Martelli.

FRANÇOIS I[er]

(1541-1587)

APPELÉ à recueillir la succession paternelle, François, l'aîné des fils de Cosme, avait appris le gouvernement pendant dix années à côté de son père, et, quand il vint au trône, il était mûr pour le pouvoir. Il a montré de hautes qualités. C'était un prince pacifique, amoureux des choses de l'art, grand constructeur, et qui a laissé sa trace à Florence. Il a eu sous son règne les derniers grands artistes de la période de la Renaissance : Bernardo Buontalenti et Jean de Bologne ; il pratiquait lui-même la gravure en pierres fines, et c'est sous lui qu'on a développé l'art des pierres dures au point d'en faire une spécialité de Florence.

A la fin du XVI[e] siècle la Toscane est tranquille, François I[er] élève Pratolino et y dépense sept cent quatre-vingt-deux mille écus d'or. Là il donne cours à son goût pour les jardins, les jeux d'eau, les constructions rustiques. C'est à François I[er] qu'on doit les longues galeries des Offices où sont exposés les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture. Buontalenti construisit pour lui la salle ovale si célèbre sous le nom de *Tribune*, où on rassembla les chefs-d'œuvre des diverses écoles. Jean de Bologne donna libre cours à sa puissante fantaisie dans les jardins Boboli, et c'est de ce temps que datent le Géant qui représente l'Apennin et le fameux groupe des Sabines qui figure sous la loge des Lanzi.

François avait épousé, en 1565, la fille de l'empereur Ferdinand, sœur de l'empereur Maximilien, Jeanne d'Autriche ; il avait eu d'elle trois filles et un fils nommé Philippe : tous moururent, à l'exception de Marie, la dernière, qui devait devenir reine de France par son mariage avec Henri IV.

Le fait dominant de la vie privée de François I[er], ce qui en fait une figure humaine et pittoresque, c'est son amour pour la fameuse Bianca Capello qui devait devenir grande-duchesse de Toscane. François, qu'on a représenté comme une nature libidineuse et féroce, nous semble avoir été plutôt un caractère faible et facile à dominer. Dès qu'il vit la paix régner partout à Florence, il se reposa sur ses ministres pour gouverner ses États, et s'adonna tout entier au plaisir et aux arts ; il était très-lettré aussi, et protégea l'imprimerie et la littérature. On a conservé de lui une correspondance avec Alde Manuce et avec Ulysse Aldovrandi le grand imprimeur.

C'est un bien curieux épisode de l'histoire de Florence que cette fortune d'une étrangère, échappée la nuit du palais de son père, qui vient échouer à la Cour et finit par devenir grande-duchesse. Nous avons traité le sujet dans notre *Venise ;* mais le côté florentin a aussi son intérêt. Barthelemi Capello, patricien, avait eu de sa femme, une Morosini, une fille



TIZIANO VECELLIO — LA FLORA (DITE *LA FILLE DE TITIEN*)

Collection du Palais Pitti



Le Char de Vénus et des Amours.

Fêtes du Mariage du Grand Duc François et de B[illegible] Cape[illegible]



Le Char des Mainteneurs de la Sbarra.

Fac-simile d'après le Recueil intitulé : Festi nelle nozze del Serenissimo Medici Gran Duca di Toscana
e della Serenissima sua consorte la sign. Bianca Capello - 1579

nommée Bianca, née en 1548. Barthelemi, à la mort de la Morosini, se remaria à Lucrezia Grimani; très-jeune encore la Grimani s'inquiéta assez peu de Bianca et la laissa plus libre qu'il ne convenait à une jeune patricienne. Un jour, de son balcon, elle vit un galant jeune homme, Pietro de Zenobio Bonaventuri, qui la regardait avec une persistance passionnée; il revint fréquemment à la même fenêtre, on échangea des signes, puis des correspondances : un rendez-vous enfin s'ensuivit. Comme Bonaventuri n'était à Venise que par hasard, car il habitait d'ordinaire Florence, Bianca, un beau soir, glissa silencieuse dans une gondole et s'enfuit avec son amant.



François Ier de Médicis (1541-1587). — Par le Bronzino. (Collection Pitti.)

Ceci se passait dans la nuit du 28 au 29 novembre 1563. Une fois à Florence, Bianca devint l'épouse de Bonaventuri. C'est pendant la vie de son mari que Bianca Capello, à laquelle sa fugue de Venise avait fait une éclatante célébrité, fit la rencontre du grand-duc François. Le mari ferma les yeux sur leurs relations, on lui donna un emploi au palais, et, comme de son côté il ne se gênait guère pour courir le guilledou, on l'attira dans un guet-apens où il laissa la vie. Il n'est point prouvé que François ait trempé dans ce crime dont plusieurs historiens l'ont accusé; mais il est bien certain que l'événement arrivait à point.

Il n'y avait plus d'obstacle à leur union, puisque Jeanne d'Autriche était morte. Bianca était veuve; elle était habile et souple, elle rêvait la couronne; François demanda sa main au sénat de Venise. Toujours prudents, les sénateurs, voyant cette alliée inattendue qui pouvait leur concilier les bonnes grâces du souverain de la Toscane, s'empressèrent d'accorder la main de celle qu'hier encore on regardait à Venise comme rayée du Livre d'or à cause de son escapade.

Les fêtes du mariage de Bianca Capello ont eu un retentissement considérable; elles ont été consacrées par la gravure en un recueil devenu assez rare, intitulé *Festi nelle nozze del*

serenissimo Medici gran duca di Toscana e della serenissima sua consorte la sign. Bianca Capello. Raffaello Gualterotti. — Giunti 1579. Nous empruntons à ce recueil, qui nous est obligeamment prêté par les héritiers du grand érudit Firmin-Didot, les planches destinées à donner une idée du singulier aspect que devaient offrir ces extraordinaires mises en scène. Les *Noces d'argent* de l'empereur d'Autriche célébrées, il y a quelques mois à Vienne sous la direction du peintre Mackart, nous font comprendre ce que pouvaient être de tels spectacles. Mais, sous la Renaissance italienne, toutes les choses ont un piquant, un inattendu et une intensité qu'elles n'acquièrent nulle part. Quand Lucrèce Borgia entre à Rome, elle est suivie de deux cents dames à cheval, toutes magnifiquement parées, accompagnées chacune du cavalier qu'elle a choisi. J'ai déjà fait une description des *Triomphes* sous Laurent de Médicis. Laurent, un jour, écrit au pape afin d'obtenir deux éléphants pour compléter son cortége, et le pape, à défaut d'éléphants, lui envoie deux léopards et une panthère.



Bianca Capello, deuxième femme du Grand-Duc François-Marie, 1548-1587.
Par le Bronzino. — (Musée des Offices.)

Les fêtes célébrées pour l'entrée de Bianca Capello ne l'ont cédé à aucune pour le faste; on peut même dire que ce sont les dernières qui se soient signalées par le goût dans l'exécution; il y en aura de plus somptueuses, mais elles perdront ce cachet de noble élégance qui est spécial aux beaux siècles de l'art en Italie. On verra défiler dans ces pages chacun des groupes importants qui composaient cet ensemble. Le char de Bianca était traîné par des lions; mais, pour les autres chars, on avait déguisé des chevaux en bêtes féroces, les harnachant avec des peaux et des fourrures de manière à en faire tantôt des griffons, tantôt des licornes; on alla même jusqu'à prendre des buffles énormes et à les revêtir de peaux d'éléphant. On peignait en or plein des hommes nus et des femmes pour figurer les divinités mythologiques. Ces jours-là Florence était ivre, et ainsi le populaire passait sur les défauts d'un prince qui lui préparait d'aussi splendides divertissements.

Les deux époux ne furent unis que pendant sept années; ils moururent le même jour, le



Scènes allégoriques représentées au Mariage de Bianca Capello.



Scènes allégoriques représentées au Mariage de Bianca Capello.

19 octobre 1587, à quelques heures de distance, dans leur villa de Poggio Cajano. On ne manqua point d'attribuer leur mort simultanée au poison qu'on leur avait versé; mais Litta, qui est un historien des plus recommandables, dans ses *Généalogies des familles italiennes*, a été encore plus loin que la plupart de ceux qui ont soupçonné la complicité des Médicis. Il n'emploie pas la forme dubitative. Bianca, selon lui, aurait voulu empoisonner son beau-frère, en lui faisant servir une tourte; son mari aurait goûté le gâteau et serait ainsi devenu la première victime de cet empoisonnement. C'est alors que sa femme se serait empoisonnée elle-même. Pour compléter le drame, on veut que le cardinal de Médicis, survenu sur ces entrefaites, ait tout appris et, afin d'empêcher qu'on leur portât secours, ait gardé la porte de l'appartement avec une férocité que personne ne put attendrir, jusqu'à ce qu'il se fût bien convaincu de la mort du duc et de celle de Bianca Capello.



François de Médicis. 1541. Par le Pastorino. (Cabinet de Paris.)



Bianca Capello. 1548-1587. Par le Pastorino. (Cabinet de Paris.)

Mais il y a à la décharge de Bianca un important document; c'est une lettre de Vittorio Soderini à Silvio Piccolomini, où il s'exprime ainsi. « On ouvrit les entrailles des deux cadavres avant de les ensevelir, et Baccio Baldini et Léopoldo da Barga m'ont assuré que tous deux présentaient les mêmes caractères de corruption dans les parties du foie et du poumon. Bianca Capello était hydropique depuis deux ans, et l'on trouva dans son corps de l'eau en abondance. Le vulgaire a cru qu'ils sont morts empoisonnés, mais toutes ces assertions sont mensongères, et les plus habiles croient que la mort du duc et de Bianca Capello a été naturelle ».



Écusson des Médicis et des Capello.

Il est certain toutefois qu'on refusa au corps de Bianca la sépulture ducale; on lui donna pour dernière demeure la fosse commune de San Lorenzo, et l'on réunit les cendres de François I[er] à celles de sa première femme, Jeanne d'Autriche. J'ai dit qu'il ne laissait qu'une fille, Marie de Médicis, depuis reine de France; son frère Ferdinand lui succéda. Les portraits de Bianca Capello sont nombreux; Venise en possède quelques-uns, mais les plus authentiques sont à Florence, dans la collection Pitti. Au Palazzo Vecchio, dans l'appartement dit « des Papes », à côté de la grande salle des Quinze-Cents construite par le Vasari, il en existe un qui nous la montre sous le jour le plus séduisant.

FERDINAND Ier

(1549-1608)

On eût dit que le fils de Cosme Ier et d'Éléonore de Tolède, qui devait succéder à François Ier comme grand-duc, se trouvât à l'étroit dans la Toscane comme dans un royaume trop peu vaste pour son génie. Par le fait, il y avait en lui l'étoffe d'un conquérant, et ce prince est un des premiers, depuis les Médicis du XVe siècle, qui aient tenté de porter leur action souveraine au delà de l'Italie.

Il y a deux phases bien distinctes dans la carrière de Ferdinand. Voué d'abord à l'Église, il obtient la pourpre cardinalice, grâce au nom qu'il porte, et il vit à Rome dans le faste qui convient à un Médicis. Caractère haut et ferme, on le craint au Vatican plus qu'on ne l'aime; cependant il est assez habile pour exercer une influence considérable sur le sacré-collége, et on dit que, dans les questions difficiles, son action est tout aussi considérable que celle du pontife lui-même. Sous la pourpre, toutes ses entreprises ne pouvaient avoir qu'un caractère pacifique, et il tourna son activité vers l'organisation de ce que nous appelons aujourd'hui les *Missions*. En vrai Médicis qu'il est, mêlant à l'esprit de propagande l'esprit de culture intellectuelle, on le voit protéger l'étude des langues orientales, monter à ses frais une imprimerie en caractères orientaux, et organiser avec une ardeur qui ne se dément point des missions étrangères dont il paye les frais, et auxquelles il adjoint des jeunes arabisants qui reviendront plus tard à Rome fonder un collége où l'on enseignera l'arabe, le sanscrit et l'indoustani. En même temps, il fait traduire les œuvres philosophiques, mathématiques et médicales en arabe, et les répand au loin. Le faste lui est familier; au milieu de ses occupations toutes pacifiques, il se fait toujours suivre d'une nombreuse escorte de cavaliers, imitant en cela l'exemple de son parent le cardinal Hippolyte, qui semblait un général en chef au milieu de ses troupes. Le pape, un jour, après je ne sais quelle démonstration trop autoritaire, prétend l'enfermer au château Saint-Ange : le cardinal Médicis va au-devant du danger et vient à l'audience pontificale avec une cuirasse sous sa simarre. Le pontife s'emporte au point de lui dire qu'il est en son pouvoir de lui enlever le chapeau, insigne de la dignité. Médicis répond qu'à défaut du chapeau il prendra la couronne de fer.

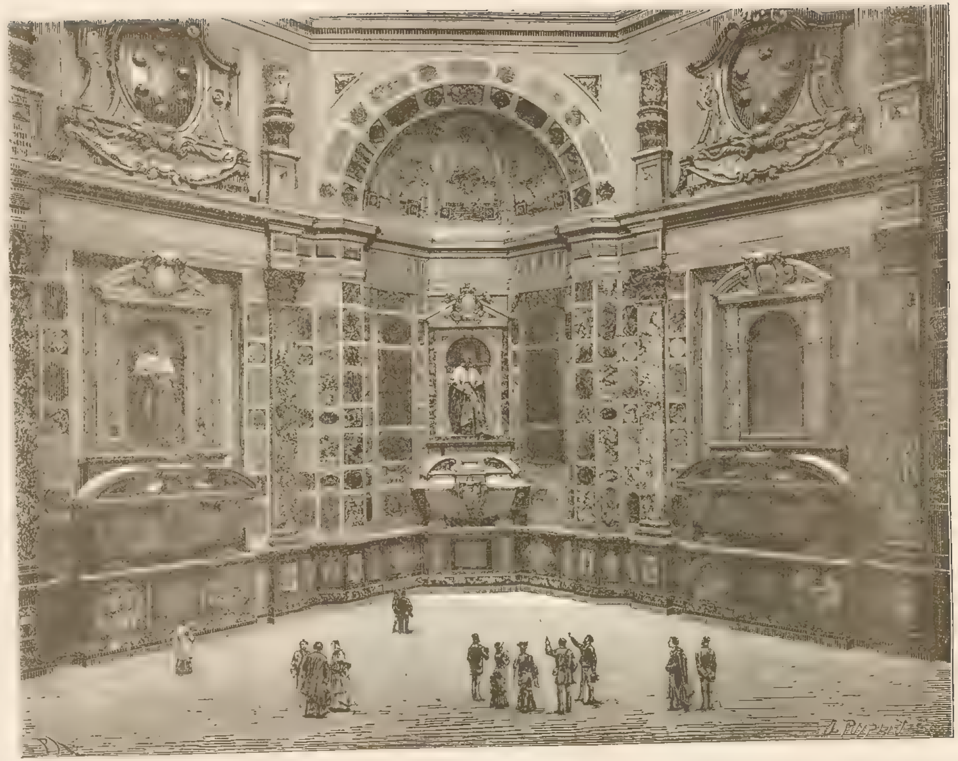
Il devient grand-duc par la mort de son frère, et il se révèle immédiatement : il se porte d'abord vers les arts et la littérature; il protége l'Ammirato et Gabriel Chiabrera; fait construire un collége à Pise, sous le nom de collége de Ferdinand; c'est à lui qu'on doit ce monument extraordinaire enfermé dans un autre monument, la *Chapelle des Médicis* de San Lorenzo, fabuleuse construction où l'on a entassé les marbres roses, les matériaux les plus précieux, et où la grandeur matérielle et la richesse remplacent le goût et la grandeur qu'imprime le

génie. Un siècle plus tôt, et la chapelle des Médicis était l'œuvre la plus splendide du monde entier; mais il était déjà trop tard; Brunelleschi, Bramante, l'Alberti, les Michelozzo, Michel-Ange, tous les géants, tous les monstres de génie qu'avait connus la Florence du XVe siècle et la première moitié du XVIe, étaient descendus dans la tombe et, à deux pas de la *Sacristia nuova*, de l'austère grandeur des tombeaux, où la Nuit et le Jour, et l'Aurore et le Crépuscule veillent sur l'urne de Laurent et de Julien : on allait déployer le faste le plus prodigieux peut-être qu'ait connu l'époque moderne; mais on avait le droit de dire que, ne pouvant plus la faire belle, ils allaient faire riche cette dernière demeure des derniers Médicis.



Le Cardinal Ferdinand de Médicis (plus tard Ferdinand Ier). Par Scipione di Gaeta. (Collection Pitti.)

Ce ne fut point, d'ailleurs, l'œuvre d'un seul règne; quoique l'histoire, d'ordinaire, donne à Ferdinand Ier l'érection de cette *Chapelle des Princes*, chacun de ceux qui vinrent après lui y travailla; il est certain cependant qu'il en étudia les plans avec un architecte appelé Matteo Nigetti. Déjà François Ier avait eu l'idée de ce Panthéon. Chacun des Médicis avait eu, çà et là, dans San Lorenzo, son urne sépulcrale : l'un sous le pavement du maître-autel, l'autre dans la vieille sacristie; ceux-ci dans la chapelle neuve : il fallait une dernière demeure digne d'un si grand nom, on allait la construire. Il a circulé de tout temps à ce sujet une très-singulière légende qui a trop de consistance et qui est soutenue par trop d'autorités pour qu'on n'en tienne pas compte : on dit que l'émir Facardin, qui se vantait de descendre de Godefroy de Bouillon, et qui, conservant la haine des Ottomans, était passé en Italie et y avait eu l'occasion d'être reçu par les Médicis, les avait entretenus dans l'idée qu'il pourrait facilement enlever aux Turcs le tombeau de Notre-Seigneur Jésus-Christ et le porter en vainqueur à Florence même, où on pourrait lui élever un temple digne de la chrétienté. Ferdinand aurait alors résolu d'ériger le Sépulcre



CHAPELLE DES MÉDICIS A SAN LORENZO — TOMBEAUX DES DERNIERS MÉDICIS

dans la chapelle des Princes et, l'illusion s'étant évanouie, il n'y avait plus qu'à le convertir en Panthéon des Médicis.

C'est peut-être une légende, je le répète; mais si on lit Giovanni Mariti (*Istoria di Faccardino.* — Livorno, 1787), on verra qu'il en tient compte. La seule objection à faire, c'est que le voyage de l'émir à Florence date de 1604. Quoi qu'il en soit, la chapelle fut construite, on y dépensa vingt-deux millions; et, en la visitant, on peut comprendre qu'il n'y ait rien d'exagéré dans ce chiffre. La grandeur matérielle est imposante, les matériaux sont des plus précieux; tout ruisselle d'or, de marbres, de pierre dure. Du sol à la coupole intérieure on mesure soixante mètres, et il y a disproportion évidente entre les Médicis de la fin de la race, dont les statues, sculptées par Jean de Bologne et Tacca, se dressent dans les niches, et ce monument extraordinaire. Au-dessous du sol est un caveau aux diverses chapelles; les nombreux Médicis qui n'occupèrent point le trône grand-ducal y reposent. Les deux belles statues de bronze qu'on voit représentées dans l'illustration sont celles de Cosme II et de Ferdinand Ier, le fondateur.



Ferdinand Ier de Médicis. (Grand-duc de Toscane.) Par Scipione Gaëta.

C'est encore le temps, à Florence, des belles statues équestres, et Ferdinand, qui avait le goût de la sculpture, fit élever à la mémoire de son père Cosme Ier celle qui se dresse à côté de la fontaine de l'Ammanati, sur la place du Palais-Vieux. La sienne propre, d'une belle tournure héroïque, un équestre coulé en bronze par le Tacca, est sur la place de l'Annunziata; c'est son propre fils Ferdinand II qui la fit élever. Pise et Livourne lui doivent de nombreux monuments; il continua à Florence l'œuvre d'embellissement commencée par son père et son frère.

Sa politique extérieure fut assez grandiose, empreinte d'ailleurs d'un certain esprit d'aventure; c'était le moment des incursions des Turcs et des nations barbaresques, le siècle avait vu et voyait encore ces audacieux corsaires, venus de l'autre côté de l'Adriatique, s'embosser devant les villes du littoral et bombarder des cités inoffensives, comme Otrante, détruite de

fond en comble et qui jamais ne s'est relevée du coup que lui porta l'Ottoman. Charles-Quint et Cisnéros avaient conduit les flottes devant Alger, Bone et les côtes du Maroc ; l'ordre des chevaliers de Saint-Étienne, créé par un des aïeux des Médicis, devait avoir sa part de ce mouvement contre l'infidèle. Ferdinand organisa la course et, par pur amour de la gloire, cingla avec une flotte vers Bone, soutenu d'ailleurs par le pontife. Il remporta maintes victoires navales, et nombre de ses portraits le représentent en amiral avec des attributs maritimes. Sur terre aussi, du côté de Pesth et du Danube, il envoyait des secours à l'empereur harcelé par les Turcs. Si l'on regarde attentivement l'écusson qui orne la base de sa statue sur la place de l'Annunziata, on verra qu'il avait modifié les *Imprese* des Médicis de la branche aînée et pris pour lui l'*Abeille* avec un essaim et la devise *Majestate tantum*. C'est à Livourne, où il s'était embarqué, qu'on retrouve l'allusion la plus frappante à cette partie de sa carrière dans une statue de marbre représentant Ferdinand en costume de guerre, avec trois esclaves turcs enchaînés à la base. C'est l'œuvre du Tacca, le grand sculpteur du XVIIe siècle à Florence.



Ferdinand Ier. 1549-1609.
Par le Mazza. (Cabinet de Paris.)



Christine de Lorraine. 1595-1636.
Par le Mazza. (Cabinet de Paris.)

On ne voit point qu'il y ait eu à reprocher à Ferdinand une hauteur excessive, ni forfait sanglant, comme ceux qui déshonorèrent la mémoire de quelques-uns de ses ancêtres. Il mourut très-âgé, le 7 février 1608. Sa femme, Christine de Lorraine, lui avait donné un fils, Cosme, qui lui succéda.

COSME II

(1590-1621)

D'UNE faible constitution, le fils de Ferdinand est tout pacifique ; il aime les arts de la paix ; son règne sera fait à son image. Il s'adonne à la poésie, à la musique, aux spectacles et aux représentations équestres. Chaque jour, sur les places publiques, dans les palais, ce ne sont que joutes et tournois. Les littérateurs du temps ne cessent d'inventer et de composer des divertissements ; les peintres les organisent, les exécutent ; les ouvriers et les machinistes dépensent de l'imagination pour les réaliser. On transforme, un jour, une place en un cirque naval, où on fait venir des vaisseaux, et on représente la prise de Bone et le débarquement sur les côtes ; la littérature du temps conserve la trace de tout cela ; déjà les *Concetti* sont tellement à la mode, qu'ils enveloppent

de leurs mièvreries le récit des faits historiques les plus mouvementés, et qu'on a peine à démêler la vérité au milieu de ces phrases alambiquées. A mesure qu'on avance, les artistes ont moins de génie ; mais le goût pour les arts est toujours vif cependant ; c'est l'âme des artistes qui n'a plus la même virilité, leur main n'a plus la fermeté superbe de leurs devanciers; on raffine, on subtilise, on allanguit toute chose. La ligne droite, noble, austère, qui suffisait aux grands ancêtres, se contourne, se complique en des contours baroques qui vont bientôt créer la singulière école à laquelle le monde entier sera soumis. Le dernier des grands, Jean de Bologne, est mort ; il ne reste plus que le Tacca. En architecture, on a Giulio Parigi; en peinture, Cigoli, Passignani, Cristoforo Allori et Rosselli. Le soleil se couche; vingt années s'écouleront à peine, et nous allons toucher à la décadence de l'Art florentin.



Cosme II de Médicis. — Dessin de Garcia.

Cependant une grande gloire était réservée à Cosme II. Il s'intéressait à Galilée, il lui accorda généreusement sa protection, le rappela de Padoue, lui permit de s'installer aux portes de Florence, dans sa villa d'Arcetri, où, désormais à l'abri des poursuites du Saint-Office, il ne s'occupa plus que de former des élèves comme Viviani, et d'achever certaines œuvres qu'il voulait léguer à la mémoire des hommes et qui ont contribué à sa gloire.

C'était un Barberini, Urbain VIII, qui avait condamné Galilée. Il le cita, à l'âge de soixante-dix ans, au tribunal du Saint-Office comme coupable d'avoir soutenu une théorie contraire à celle adoptée par l'Église. La cour de Toscane ne cessa de suivre avec un intérêt réel la marche du procès fait au grand astronome. Il fallut livrer Galilée cependant. Après seize jours d'arrestation on commua sa prison en un permis de résidence dans sa maison, puis on lui permit de sortir le soir en voiture. Cinquante jours après, le Saint-Office le réclama, l'enferma encore étroitement pendant une nuit et, le lendemain, on lui communiqua la sentence qui le condamnait à la prison à perpétuité s'il n'abjurait point son erreur. C'est alors, au dire d'une légende qu'il est difficile de prendre pour absolument vraie, que le vieillard illustre s'agenouilla et, incliné en signe de soumission devant le tribunal, aurait murmuré cette parole qui a traversé les âges : « et pourtant elle se meut — « Pur si muove ». La peine de la prison fut alors commuée en un séquestre dans ce palais de Trinita de Monti, qui s'élève à la place de ce nom à Rome, et appartenait alors au grand-duc de Toscane, anxieux des péripéties de cette odieuse poursuite. Enfin on permit à Galilée de se rendre à Sienne où il aurait pour demeure la maison même de l'archevêque. Après cinq mois de séjour dans cette ville, Cosme obtint sa libération et il lui offrit l'hospitalité. Du haut de San Miniato on voit la villa et le belvédère où, par les nuits sereines, le vieillard dressait son télescope et observait les astres ; il vécut là neuf années, paisible après tant de vicissitudes. Les sénats de Venise et

de Florence avaient seuls soutenu la science persécutée par l'ignorance et le fanatisme.

Ce serait une histoire lamentable à écrire; elle est aujourd'hui connue du monde entier. Les pièces du procès figurent à l'Archivio di Stato de Rome, et l'honorable chevalier



BARCHA DEL HERCOLE

Fêtes du Mariage du Grand-Duc. — L'Expédition des Argonautes. — Conquête de la Toison d'Or.



AGAMENNONE ET MENELAO ARGN CONDOTI DA VVLCANO

Fêtes du Mariage du Grand-Duc Cosme II. — Le Magnifique Carrousel fait à Florence.
Nicolas Bocquet. — Rome 1690.

Bertolotti a bien voulu nous montrer les originaux qui ont servi de base au beau travail d'un historien italien distingué, M. Berti, qui a dit le dernier mot sur ce singulier épisode.

Cosme aura eu la gloire d'associer son nom à celui de Galilée, et Galilée lui aura prouvé toute sa reconnaissance vis-à-vis de la postérité, en écrivant son nom en tête de ses œuvres

qui lui sont dédiées. Il a donné à la famille un témoignage plus touchant encore : quand, penché la nuit sur son télescope, il découvrit les quatre satellites qui gravitent autour de Jupiter; dans le beau ciel azuré qui s'étend sur Florence comme un voile de sombre azur où brillent les constellations argentées; il leur donna le nom d'étoiles de Médicis.

C'est un règne très-court que celui de ce Cosme; mais il n'est pas sans gloire. Monté sur le trône en 1608, il meurt en 1620, il avait épousé Marie-Magdeleine d'Autriche, elle lui avait donné un fils, Ferdinand, qui allait lui succéder, quoiqu'il ne fût âgé que de dix ans au moment de la mort de son père.

FERDINAND II

(1610-1670)

Malheureusement la Toscane allait être livrée à une tutelle; mais le temps n'était plus où Florence, en proie aux agitations populaires, pouvait péricliter pendant la minorité d'un prince et voir renaître la discorde. La mauvaise administration seule était à craindre, et les dix années qui devaient s'écouler furent pénibles au point de vue économique. Christine de Lorraine, l'aïeule de Ferdinand II, vivait encore; elle allait se joindre à Marie-Magdeleine d'Autriche sa mère, pour prendre la régence du Duché. Assez mal entourées d'abord, assez hautaines pour ne point abdiquer leurs volontés, ces princesses eurent assez de ces dix années de tutelle pour ruiner l'État pour longtemps. On les vit assumer la responsabilité du commerce des grains dans les Maremmes de Sienne, et, par leur mauvaise administration, ruiner toute cette province. Leur générosité sans mesure et sans frein pouvait s'appeler une prodigalité coupable; elles connurent la gêne, et on vit pour la première fois, sous leur règne, s'ouvrir les Monts-de-Piété. Pendant ce temps-là le jeune prince voyageait à l'étranger et se fixait d'abord à Rome, puis à Prague, et visitait toute l'Allemagne. En 1630 il rentrait à Florence, déjà majeur et prêt à assumer le pouvoir.

Il prit en mariage Vittoria della Rovere, princesse héréditaire d'Urbin, et les premières années de son règne se passèrent assez paisiblement; cependant une épreuve assez cruelle l'attendait : la peste, dont on n'avait plus subi l'atteinte depuis plusieurs siècles, envahit la Toscane. Le prince se voua avec un véritable courage à la répression du fléau. Il n'apporta pas dans les choses de la guerre la même ardeur; car, lorsque la mort du duc d'Urbin, prince della Rovere, fit de sa femme l'unique héritière des droits au trône d'Urbin : il froissa ses peuples par la mollesse avec laquelle il laissa la cour de Rome revendiquer des titres imaginaires.

Cependant il ne put échapper à la nécessité de combattre, et il dut marcher sur Parme, où son beau-frère Farnèse, qui avait occupé indûment Castro et Roncillone, ne cessait de

lui prodiguer l'offense. Pour subvenir aux frais de cette guerre, la Toscane se trouvant dans de mauvaises conditions économiques après dix années d'une déplorable administration financière : Ferdinand II se vit forcé d'augmenter les impôts dans une proportion notable, et le peu de popularité que lui avait acquise son dévouement pendant l'épidémie fut bientôt perdue. Il jouissait à l'étranger d'un grand crédit moral, et la maison de Médicis, toujours puissante sans doute et toujours considérée, avait pris une singulière importance dans ce que nous appellerions aujourd'hui « le concert européen », par ce fait seul qu'elle avait donné à la France deux reines qui furent deux grandes personnalités politiques : Catherine de Médicis, femme de Henri II, et Marie de Médicis, femme de Henri IV.



Ferdinand II, par Juste Sustermans. — Collection Pitti.

Plein de modération, animé d'un esprit de ferveur religieuse qui ne dégénérait point en fanatisme, on vit Ferdinand se porter intermédiaire entre Alexandre VIII et Louis XIII, et déterminer le traité de Pise qui empêcha peut-être le retour des terribles incursions des siècles précédents.

Si ce n'était plus le grand siècle, c'était la fin d'une période qui avait eu sa gloire artistique; Pietro Tacca vivait encore, pour l'honneur de la sculpture; en peinture on avait Giovanni da San Giovanni et Pietro di Cortona; Stefano Della Bella, dont on connaît le brillant burin et l'imagination féconde, fixait les fêtes et les décorations fugitives et les réunions de gala de ce temps, splendide encore dans ses divertissements. Les monuments, les fortifications, l'embellissement des villes et des ports attiraient aussi l'attention de Ferdinand; on le vit orner la place de Livourne et continuer les travaux de la rade; il ambitionna, lui aussi, la gloire de combattre les corsaires de Tunis.

C'était enfin, malgré tout, une époque de culture intellectuelle; car Ferdinand était naturel-

lement porté vers les travaux de l'esprit, il s'était même fait une spécialité de la chimie, mais il avait un frère dont on ne peut pas passer le nom sous silence quand on esquisse l'histoire des Médicis; c'est ce fameux cardinal Léopold qui s'est acquis une réelle célébrité par sa passion pour l'étude et pour tous ceux qui s'illustraient dans les sciences, les lettres et les arts. C'en était assez, dans un pays comme Florence, pour donner un élan superbe aux choses de l'esprit. L'amour des sciences naturelles avait déjà depuis longtemps passionné les Médicis, on leur devait de véritables découvertes; le séjour de Galilée, son génie puissant couronné par son adversité, avaient réveillé le goût des observations et excité l'ardeur de ceux qui s'occupaient de physique et de mathématiques; il avait fondé une école et laissé des élèves qui, à leur tour, étaient devenus des maîtres : on compte parmi eux Niccolo Aggiunti, Evangelista Torricelli, Vicenzio Viviani.

Ferdinand appuya ce mouvement, le cardinal son frère alla plus loin, et fonda la célèbre académie du *Cimento*, centre intellectuel, foyer bienfaisant d'où partait une vive lumière qui se répandait sur toute la Toscane. C'est encore une belle époque pour Florence; c'est la lueur suprême d'un foyer qui bientôt s'éteindra. On voit un grand-duc en tenue de laboratoire, dans son palais, à côté de son frère, prince de l'Église, poursuivre, avec l'aide de Vincenzio Viviani, les expériences qui ont pour but de rendre le mercure malléable.

Ferdinand a trouvé quelques formules nouvelles, et, en tout cas, il a eu la gloire de favoriser de nombreuses publications scientifiques et d'aider dans leurs travaux tous ceux qui ont cherché le progrès des sciences. C'est dans ces réunions du palais grand-ducal que fut décidée la fondation de l'académie du *Cimento*. Elle jeta en son temps une très-vive lumière; mais l'éclat fut d'aussi peu de durée qu'il avait été brillant. La première réunion de cette académie eut lieu le 19 juin 1657; la docte assemblée prit pour devise un fourneau et trois creusets avec la légende *Provando Riprovando*. On se réunissait à Pitti; les sociétaires n'étaient que neuf. C'était d'abord le grand-duc, puis le cardinal Léopold, les frères Paolo et Candido del Buono, Alessandro Marcili, Vincenzio Viviani, Francesco Redi, patricien d'Arezzo, très-célèbre alors, et dont il existe une belle médaille en bronze, Antonio Uliva, Giov Alfonso Borelli, le comte Carlo Renaldini et le comte Lorenzo Magalotti, qui remplissait l'office de secrétaire. Mais ces neuf académiciens titulaires, protégés par le grand-duc, qui siégeaient au palais même, avaient des ressources au point de vue financier, et, par des secrétaires payés par le prince, correspondaient avec toute la Toscane et portaient la vie intellectuelle jusque dans le fond des provinces, entretenant ainsi le feu sacré. En 1666 on publia les *Essais d'expériences naturelles*, dédiés par le cardinal Léopold au grand-duc Ferdinand.

Ce fut un très-beau mouvement; mais on aura de la peine à croire que ces dix savants ne purent s'accorder entre eux; la jalousie et les mauvaises passions qui, trop souvent, sont inséparables de l'illustration intellectuelle, amenèrent de tels déchirements qu'on vit bientôt Borelli, l'un des plus brillants sociétaires, abandonner le service de la cour et même la Toscane, entraînant à sa suite l'Uliva et le Renaldini. Le *Cimento* n'avait vécu que dix années.

On peut dire en somme de Ferdinand II qu'il a été un grand prince; le musée des offices étant désormais fondé, un souverain tel que lui devait naturellement en augmenter

les richesses; il reçut d'abord de la maison della Rovere, qui s'était éteinte à Urbin, un grand nombre de tableaux des plus célèbres artistes, entre autres la fameuse *Vénus couchée* du Titien qui orne la tribune. Son frère, le cardinal, très-passionné pour les antiques, acheta le fameux *Ermaphrodite,* la *Chimère étrusque,* que nous donnons en tête de notre étude sur l'art étrusque, et la belle Idole de bronze, qui ornent le musée, trois monuments d'art incomparables.

COSME III

(1642-1721)

Nourri à la cour de Ferdinand II, Cosme, après tout, était élevé à bonne école; mais il ne devait point savoir en profiter, malgré des dons naturels réels et des qualités qui en auraient pu faire un prince distingué. Sa mère lui avait légué un certain penchant à l'ascétisme; c'est peut-être jusque-là le seul des Médicis qui ait eu une tendance au fanatisme religieux. On dit que les voyages qu'il entreprit en Europe à sa majorité, alors que son père vivait encore, ressemblaient plutôt à une procession qu'aux excursions d'un jeune prince avide de voir et d'apprendre. Il était accompagné du comte Magalotti, qui faisait partie de l'académie du Cimento; mais cette société d'un savant ne lui fut point aussi profitable qu'on aurait pu l'espérer.

Cosme III a été toute sa vie la proie d'une ambition très-particulière : il voulait à tout prix figurer et jouer un rôle parmi les princes de l'Europe, sans avoir ni le génie nécessaire, ni l'audace d'entreprise qui auraient rendu cette ambition légitime. Il aimait les honneurs, les titres, la pompe des cortéges, tout l'apparat des cours; et, pour relever sa couronne par un lustre nouveau, il aurait fait les plus lourds sacrifices. Comme l'empereur d'Allemagne était mal dans ses affaires, il acheta, par un prêt d'argent qu'il fit, et qui ne devait jamais lui être remboursé, le droit d'ajouter à son titre de Sérénissime celui d'Altesse Royale. Florence, à cette époque, était le paradis des étrangers, car le souverain cherchait toutes les occasions de les recevoir et les traiter avec magnificence, afin de répandre son nom au dehors de ses États. Il avait l'argent facile, et sa largesse se manifestait par des dons somptueux aux ministres et aux princes.

La cour de Rome profitait largement de ces dispositions, tout ce qui tenait au Vatican en abusait un peu, et l'ordre des Jésuites et les missionnaires avaient si souvent recours à sa générosité, qui ne se lassait point, qu'on vit le grand-duc assez dépourvu pour ne pouvoir plus payer ses troupes. Les constructions religieuses avaient absorbé aussi de fortes sommes. Frappé de voir que certaines congrégations avaient perdu l'austérité de mœurs qui les recommandait autrefois le prince avait fait venir d'Espagne des pères franciscains de Saint-Pierre



ANDRÉ DEL SARTE — LA VIERGE DE LA TRIBUNE

Musée des Offices

d'Alcantara, pour fonder deux couvents où la discipline serait plus sévère. A la Trappe de France, il emprunta aussi des Frères qui formeraient le noyau de la Trappe de Buonsollazzo, sur le Mugello. On le voyait trois fois par jour aux églises, et un de ses chagrins profonds était de voir le peuple de Florence assez tiède pour le culte, et plutôt préoccupé des pompes religieuses que du but idéal que poursuivent les âmes pieuses.

Ce prince a pensionné et subventionné un très-grand nombre d'auteurs de livres religieux, et Guiseppe Brochi, auquel on doit « les Vies des saints et des béats florentins », ne pouvant à lui seul le béatifier, l'a cependant fait figurer dans son catalogue des *vénérables*.

Cosme III, malgré ces tendances, ne professait pas la résignation chrétienne, et il ne connaissait point l'esprit de tolérance. Italien d'origine, n'ayant même aucun mélange de sang étranger, puisque sa mère était la duchesse d'Urbin, il aurait volontiers imposé à la cour grand-ducale de Florence, si raffinée, si ardente aux plaisirs, aux divertissements, aux joutes, aux dissipations qui font s'écouler plus rapidement la vie, la froide austérité et le maintien composé des cours espagnoles.



Cosme III de Medicis. — Dessin de Garcia.

Cosme avait épousé, du vivant de son père le grand-duc, cette belle Louise Marguerite, fille de Gaston d'Orléans, frère du roi Louis XIII ; elle lui avait donné deux fils, Ferdinand et Jean Gaston, et une fille, Anna-Maria-Luisa, qui épousa plus tard Guillaume, électeur et comte palatin. Devenue veuve, Anna-Maria rentra à Florence, où elle mourut en 1743; elle était restée seule désormais à représenter en Italie ce grand nom des Médicis qui brillait encore d'un si vif éclat dans l'histoire de son pays.

Il est curieux de voir quel futile événement allait déterminer la déchéance, ou plutôt l'extinction de cette puissante famille, si bien représentée encore par deux enfants mâles, et par deux souverains leurs parents, jeunes, forts, et dans toute la maturité de la vie.

La succession au trône était assurée par ces deux fils ; la dissension régnait dans la famille, où la mère de Cosme était sans cesse d'un avis opposé à celui de Louise d'Orléans, sa belle-fille. L'une était lourde, grave, pesante et triste ; l'autre était vive, légère, enjouée, et, à la cour, on lui faisait un crime d'avoir apporté dans ce milieu étranger le je ne sais quoi français qui est un mérite aux yeux de certains, mais qui passait pour un vice aux yeux de Cosme et de sa mère. Un jour, sous le plus futile des prétextes, une faute d'étiquette commise par Louise d'Orléans, qu'on trouva poursuivant dans les appartements un cuisinier dont elle faisait son jouet, on résolut de renvoyer la grande-duchesse à la cour de France. On commença par la molester, l'humilier ; on la poussa à bout, et l'on obtint d'elle ce qu'on désirait : c'est-à-dire un éclat, une rupture et, enfin, sa demande de rapatriation. Elle partit en effet, et ne s'arrêta qu'à Poggio Cajano; là, on lui parla de ses enfants; elle fit un retour sur elle-même, pensa au

scandale qu'elle soulevait ; elle s'humilia devant son mari et fit amende honorable ; mais le but était atteint, et la belle-mère veillait : Cosme fut impitoyable et ne la voulut point recevoir. Rentrée en France, Marguerite devint abbesse de Montmartre, et nombre de portraits du temps nous la montrent dans son costume, avec les buttes et le monastère à l'horizon. Les mémoires du XVIIe siècle sont pleins de détails relatifs aux visites qu'on faisait à cette royale abbesse, qui avait son douaire, sa dot, une rente de quarante mille écus d'or garantis par la cour, et qui faisait grande figure encore.

Cosme, une fois séparé de sa femme, pensa à marier son fils Ferdinand ; à l'âge de vingt-cinq ans, il lui donna pour femme Violante Beatrice, fille du duc Ferdinand de Bavière. Ce fut un mariage qui ne réussit point, il y eut séparation immédiate. Ferdinand mena une vie dissolue, et mourut très-jeune, en 1713. Il restait un autre fils, Jean-Gaston ; on ne l'aimait point, on l'avait éloigné ; et, au lieu de le rendre habile à succéder, on lui avait trouvé pour épouse une princesse allemande, la fille de Philippe de Neubourg, qui avait des droits à la couronne paternelle. Il alla donc habiter en Bohême, dans les terres de sa femme, mais il ne put supporter ni la vie qu'on lui faisait, ni l'esclavage auquel on l'astreignait ; sa femme, très-curieuse personnalité, célèbre par son abandon et la vie bizarre qu'elle menait, lui rendit l'existence assez insupportable pour qu'il essayât de s'y soustraire en abandonnant l'Allemagne et la laissant vivre à sa guise. C'était consommer la ruine de la maison de Médicis et renoncer à toute espérance de donner des successeurs au trône de Toscane.

Cosme avait cependant encore un frère, qui était cardinal et pouvait au besoin se démettre de son rang, abandonner la pourpre et se marier. On le poussa à le faire, car il était, en somme, la seule ressource de la famille au point de vue de la continuation de la dynastie. A l'âge de quarante-cinq ans, rebelle à toute union par sentiment et par nature, on vit le cardinal épouser Éléonore de Gonzague, fille du duc de Guastalla. Deux ans après l'union, qui ne porta point de fruit, l'ex-cardinal mourut, et ainsi fut consommée l'extinction de la famille, que Cosme III avait préparée de ses propres mains.

On ne peut pas dire que ce règne ait été absolument dépourvu d'illustration ; il y avait une force d'impulsion acquise, le cardinal Léopold avait survécu de deux ans à Cosme III, et si l'académie du *Cimento* était dispersée, il restait pourtant une société éprise d'art, de science et de l'amour des lettres. La physique, la médecine, l'histoire naturelle, la botanique, étaient encore florissantes, et, si Cosme avait d'autres préoccupations que le culte des choses de l'esprit, il ne mettait cependant nulle entrave à leur développement. On eut François Redi, Averani, Gualtieri, Pier Antonio Micheli, Gio-Batista Nelli. Le laboratoire et l'observatoire astronomique du palais Pitti fonctionnaient encore, on achetait des instruments comme le fameux télescope de Brugens de Dresde, on faisait venir de Leyde la première machine pneumatique, on continuait les expériences destinées à déterminer l'action des rayons du soleil sur les gemmes et les pierres dures. Enfin, le prince, sur sa cassette privée, constituait une pension à Micheli qu'il regardait comme le premier botaniste du temps.

D'une autre part, on substituait à l'académie du *Cimento* celle des *Apatisti*, uniquement littéraire, et l'on revenait aux études de linguistique, à la poésie et à l'éloquence ; avec Benedetto Averani, les deux Salvini, Menzini, Filicaia, le chanoine Mozzi, Gori, le Père

Politi et Lami ; pour ne citer que les plus célèbres. Les beaux-arts étaient à peu près morts, malgré des efforts réels pour raviver la flamme. Cosme III, en effet, avait fait joindre au musée des offices tous les chefs-d'œuvre dont les Médicis avaient hérité par la succession Della Rovere. Tout ce que le cardinal Léopold avait réuni et collectionné au palais Pitti devint aussi propriété nationale ; les Antiques s'enrichirent alors de ce trésor unique « la Vénus de Médicis » de la Tribune, apportée de Rome avec nombre de statues et d'objets précieux.

Cosme III, comme caractère, manquait de grandeur d'âme et de générosité ; il était vindicatif et même cruel ; on raconte qu'ayant découvert que le grand géomètre Lorenzo Lorenzini, l'auteur de l'*Exercitatio geometrica*, entretenait une correspondance avec la grande-duchesse Louise d'Orléans, exilée à Paris, il le laissa vingt ans dans un cachot de la tour de Volterra. On lui a reproché aussi d'avoir assez manqué de coup d'œil politique et d'esprit de tolérance pour avoir refusé de laisser s'établir dans les maremmes de Pise les huguenots chassés de France par le rappel de l'Édit de Nantes. C'était une occasion unique d'assainir ce pays marécageux, de l'enrichir et de fonder une colonie industrieuse, comme en Hollande, dans le Brandebourg, et en Angleterre.

Jean-Gaston, son fils, désormais la seule ressource de la dynastie, lui succéda en l'année 1723.

JEAN-GASTON

(1723-1737)

TANT qu'il fut héritier présomptif, le dernier des Médicis donna les marques d'une haute intelligence, et l'on put fonder sur lui de belles espérances. Il était clément, généreux, très-adonné à l'étude, et la nature avait fait beaucoup pour lui. Constamment entouré d'hommes distingués, d'un savoir solide, son intelligence le portait à étudier les branches les plus diverses. Benedetto Brasciani, Guiseppe Averani, Enrico Noris, Lorenzini, l'abbé Salvini et le fameux Magliabechi, le fondateur de la bibliothèque des Offices, étaient ses familiers. Il parlait l'allemand, le français, l'espagnol et l'anglais, et possédait les langues mortes. Habile aussi aux choses du corps, il était grand cavalier et joutait volontiers dans les tournois ; bon musicien et bon exécutant, on le voyait passer d'un instrument à l'autre avec facilité. Il s'exerçait encore avec distinction aux arts du dessin.

C'était plus qu'il n'en fallait pour faire un prince accompli ; et son père, qui ne l'avait point cependant en grande faveur, l'avait surnommé « le docteur de la maison Médicis. » La froideur qu'on lui avait toujours montrée dans sa jeunesse l'avait éloigné de Florence ; il vécut à Prague avec la fille de Philippe de Neubourg qu'il avait épousée, et là, dans un milieu si

différent du sien, son caractère, ses goûts, ses habitudes changèrent à un tel point que ses compatriotes, qui venaient le rejoindre, ne reconnaissaient plus ce brillant Gaston aux aptitudes si diverses, qui avait été l'espoir du trône de Toscane. Peu à peu il se laissa aller à l'indolence, au vice, à un grossier abandon qui transformait sa petite cour en un lieu de bas étage où les inférieurs les plus vils exerçaient leur influence : et, comme Cosme III semblait devoir triompher du temps et lui faire attendre longtemps son héritage, Gaston perdit l'habitude du pouvoir et la responsabilité de son rang; il sembla enfin abdiquer dans une honteuse pratique des plus viles habitudes.

Après avoir abandonné sa femme en Bohême, il était, comme on l'a vu, rentré à Florence, où on lui servit la pension qui lui revenait comme prince; mais il avait renoncé à toute représentation, à toute pompe, à toute étiquette, et il s'était mis dans les mains de son valet de chambre, Giuliano Dami, qui devint pour lui le dispensateur absolu de toute chose. La mort de Cosme III le surprit dans ces résolutions; il ne changea pas son existence, se déroba à tous, même à ses ministres et à ses conseillers, et le gouvernement fut laissé aux mains de ce favori subalterne. C'était un homme d'une grande bonté que ce Gaston, mais la bénignité de son âme semblait provenir plutôt de son manque d'énergie que de sa volonté; on le séquestrait dans son palais, et on le saturait des plaisirs vulgaires qu'il ambitionnait. Entièrement en dehors des choses de l'État, le peuple ne le connaissait point même de vue; il ne paraissait jamais en public; quand on voulait arriver jusqu'à lui, il fallait acheter cette faveur par des présents faits à ceux qui le tenaient en charte privée; enfin, pendant l'espace de quatorze années que dura son règne, il n'assista que deux ou trois fois au conseil des ministres.



Jean-Gaston,
Dernier Prince de la Maison Médicis.

Avec un tel prince, chaque chef d'administration avait voix définitive dans les décisions à prendre, et, ce qui est piquant, les affaires de Florence n'en allaient pas plus mal.

Comme Jean-Gaston était simple dans sa vie et ne mettait sa joie que dans des plaisirs vulgaires, il en résulta pour le trésor royal un singulier accroissement de prospérité. Dans une de ses heures lucides, on vit le prince demander la réduction de la dette publique et l'allégement des charges qui pesaient sur le peuple. Un autre jour, poussé par des conseils généreux, et peut-être se souvenant de ses tendances d'autrefois, il résolut d'employer les ressources qu'avait créées son abandon de l'étiquette et des pompes habituelles à cette cour, à enrichir les collections publiques de joyaux précieux, de peintures, de sculptures et d'objets d'art de toute nature; et sa sœur, la princesse palatine, Anne-Marie, veuve de l'électeur, étant revenue se fixer à Florence en 1717, on la vit donner aux Offices tous ses tableaux de l'École flamande. Plus tard même, restée seule survivante de la grande maison dont elle avait

l'honneur de porter le nom, par un testament en date du 5 avril 1739, elle voulut que toutes les statues, tableaux et curiosités qui étaient personnelles à sa maison, et dont la possession s'était concentrée sur sa tête comme héritière légitime et unique de la maison grand-ducale, fussent à jamais conservés dans Florence. Elle stipula une convention spéciale à ce sujet avec l'empereur d'Autriche, le 31 octobre 1737.

Gaston ne se borna pas à ces libéralités; le fond de son caractère était la bonté; il organisa des maisons de secours où il entretenait les pauvres, et répandit l'or à pleines mains. Somme toute, si son règne fut peu brillant, on ne saurait dire que l'homme ait été dépourvu de quelques-unes des qualités qu'on aime à rencontrer dans un prince; mais il était un bizarre mélange de vices et de vertus. Au moment de sa mort, le peuple ne se souvint que de ses heureux moments de clémence, et de cette générosité qui, tout d'un coup, avait succédé à un abandon de toute pompe et de toute étiquette.

Gaston mourut le 9 juillet 1737, et sa sœur, la princesse palatine, le suivit d'assez près. Le trône grand-ducal passa à la branche de Lorraine de la maison impériale d'Autriche. Le dernier des Médicis était mort, la grande race était éteinte, après avoir, pendant trois siècles, donné à la Toscane de grands politiques et aussi quelques monstres couronnés. Les premiers d'entre eux furent les plus illustres, ils avaient mérité l'insigne honneur de donner à leur siècle le nom de *siècle des Médicis*. On peut dire d'eux qu'ils ont étouffé la liberté et réclamé le pouvoir comme un droit de leur famille, mais il y eut du moins de hautes compensations à cette usurpation.

La grande période de Florence est finie; on aurait pu la fermer plus tôt, car, à dire vrai, quand Michel-Ange meurt, le soleil se couche; mais il importait de suivre jusqu'à son déclin cette grande maison des Médicis, qui brille d'un si vif éclat dans l'histoire de Florence. Au XVIII[e] siècle, nous sommes presque dans l'histoire contemporaine; il y a encore de beaux jours sous la maison de Lorraine, mais c'est une prospérité relative; le temps n'est plus des grands efforts, des beaux coups d'aile et des vives ardeurs, il n'y a plus un monument à ajouter à la liste: on se bornera à des embellissements pratiques, des améliorations, des assainissements; on se préoccupera du bien-être; le cœur ne vibre plus, l'âme ne tressaille point; les beaux jours d'enthousiasme et du feu sacré sont passés. La Muse a reployé ses ailes, et l'inspiration n'est plus que le privilége de quelques êtres marqués au front; le peuple florentin s'alanguit, il jouit de la vie, il conserve cependant le respect de ce qui fut, et si l'on voit des citoyens s'arrêter songeurs devant les chefs-d'œuvre de la place de la Seigneurie, on se demande si le même feu qui transportait leurs aïeux les anime encore aujourd'hui. Dire comme nous l'avons fait l'histoire de Florence depuis le premier des Médicis jusqu'à Jean-Gaston, et étudier une à une chacune de ces personnalités, c'est certainement avoir enregistré les hauts faits, les grandes pensées qui ont donné à cette ville sa suprématie dans l'histoire. La Florence moderne, faite de charme et de grâce, pouvait aussi nous tenter, mais c'est l'art des siècles passés qui nous attire : avant de l'étudier, nous allons essayer de dire comment et pourquoi Florence fut le berceau de la Renaissance.

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE DES MÉDICIS

EVERARDO

Giovanni di Bicci (1360-1428).

Cosme l'Ancien.
Père de la Patrie (1389-1464)
Marié à *Contessina Bardi.*

Laurent (1394-1440).
Marié à *Geneviève Cavalcanti.*

Pierre Ier (1416-1472)
A *Lucrèce Tornabuoni.*

Giovanni
A *Cornelia degli Alessandri.*

Pierre-François (1431-1477).
A *Laudomia Acciajoli.*

Laurent le Magnifique (1448-1492)
A *Clarisse Orsini*

Julien Ier
(1453-1478).

Laurent (1463)
A *Semiramis d'Appiano*

Jean (1467-1504)
A *Catherine Sforza.*

Pierre II (1471-1503).
A *Alphonsine Orsini.*

Jean (Léon X)
(1475-1521)

Julien II (1478-1516)
A *Philiberte de Savoie.*

Jules
(Clément VII)
(1478-1534).

Pierre-François (1486-1525).
A *Marie Soderini*

Jean des Bandes Noires (1498-1526).
A *Marie Salviati.*

Laurent II, duc d'Urbin
(1492-1519).
A *Madeleine de la Tour.*

Hippolyte,
Cardinal
(1511-1535)

Laurent dit Laurenzino
(1514-1547),
Assassin du duc Alexandre

Cosme Ier, grand duc de Toscane
(1519-1574)
A *Eléonore de Tolède*

Catherine
(1519-1589)
Mariée au duc d'Orléans,
depuis Henri II

Alexandre (1510-1537),
1er duc de Florence
A *Marguerite d'Autriche,*
fille de Charles-Quint.

François-Marie (1541-1587).
1 A *Jeanne d'Autriche.*
2 A *Bianca Capello.*

Ferdinand Ier (1549-1608).
A *Christine de Lorraine.*

Marie, fille de Jeanne
(1575-1643).
Mariée à Henri IV de France.

Cosme II (1590-1621).
A *Magdeleine d'Autriche.*

Ferdinand II (1611-1670).
A *Vict. de la Rovere.*

Cosme III (1642-1723).
A *Marie-Louise d'Orléans.*

Jean-Gaston (1671-1737).
Sans postérité.



LA RENAISSANCE

LE

MOUVEMENT

INTELLECTUEL

A FLORENCE

LA RENAISSANCE

SES ORIGINES — SES CAUSES DIRECTES ET INDIRECTES
PREMIÈRES LUEURS.
DÉVELOPPEMENTS SUCCESSIFS — LE DANTE — GIOTTO — LES HUMANISTES
APOGÉE DU MOUVEMENT SOUS COSME ET LAURENT LE MAGNIFIQUE

LE MOUVEMENT INTELLECTUEL

A FLORENCE

On se demande pourquoi Florence, entre toutes les villes de l'Italie, eut le privilége de rendre à l'Europe le culte de la pensée, de lui inspirer le goût du beau, et de donner le signal du mouvement dans toutes les branches des connaissances humaines et de conserver si longtemps la suprématie sur toutes les villes de la Péninsule ? En un mot, quelles sont les origines et les causes de la Renaissance?

Les hommes ne peuvent pas toujours analyser exactement un mouvement aussi prodigieux et aussi complexe; s'il y a quelque chose de logique et de naturel dans ce développement extraordinaire, il y a chez les peuples où il s'effectue des dons heureux qui le secondent et, dans le sol qui le produit, une certaine fertilité qui contribue à l'excellence de la moisson. Tout n'est pas acquis par l'étude et l'économie ; il y a de l'intuition, du bonheur ou quelque chose d'heureux qu'on n'analyse point. La douceur du ciel, le charme de

l'atmosphère, une grâce native, dont chaque chose est empreinte, je ne sais quoi d'élégant et sympathique, ne doivent point être étrangers à une aussi admirable efflorescence dans la Toscane. Les causes efficientes sont multiples; les unes sont directes, immédiates et permanentes; les autres sont indirectes, lointaines et purement accidentelles.

Nous allons nous efforcer de les rechercher et de les exposer simplement, brièvement, dans un coup d'œil d'ensemble sur le mouvement intellectuel et sur le mouvement artistique.

Dans ce beau livre où il a étudié la Renaissance, au chapitre intitulé « Renaissance de l'antiquité », Burckhard nous dit: « Les conditions sociales de l'époque auraient suffi, sans l'influence de l'antiquité, pour porter la nation italienne à un certain degré de maturité; comme il est certain aussi que la plupart des innovations véritablement substantielles apportées alors dans la vie publique, se seraient développées sans elle ».

Si cette assertion était exacte, — et nous nous permettons de dire qu'elle ne l'est point absolument, surtout en ce qui touche et les lettres et les arts, — il faudrait supprimer déjà, parmi les causes réelles, une de celles que nous croyons les plus décisives : ce serait donc alors au seul génie florentin et aux seules circonstances politiques et sociales, que serait due l'élaboration du grand œuvre. Il n'est que juste de dire que l'écrivain que nous venons de citer reconnaît pourtant que l'antiquité imprima alors aux lettres et aux arts un coloris spécial, qui se manifesta dans la forme, sinon dans la substance des choses.

La rénovation, il faut le dire tout d'abord, s'exerça dans tous les sens ; ce ne fut pas seulement un retour au culte des choses de l'esprit inspiré par la découverte des œuvres de la littérature et de la philosophie antiques, mais il semblait qu'on eût retrouvé en même temps le sens perdu de la beauté plastique.

La lutte continue pour l'indépendance, pour cette liberté d'association qui fut un des grands leviers de la puissance de Florence, pour l'autonomie politique de la cité et pour la revendication des libertés communales, interdisait d'abord à tout Florentin le désintéressement de la chose publique; elle forçait les citoyens, à tous les degrés de l'échelle sociale, à une certaine activité physique et intellectuelle, en lui imposant, avec les efforts naturels qu'exigent les nécessités de la vie matérielle, une préoccupation et une responsabilité personnelle d'un ordre plus élevé. De bonne heure, chaque Florentin appartint à un groupe et fut le soldat d'une idée ; on l'appelait à toute heure à la défense de sa bannière, à la revendication de ses droits méconnus et, à sa place dans le rang de sa corporation, il était à un degré quelconque l'artisan et le champion d'une réforme.

L'initiative était alors une loi pour tous, l'originalité et les indépendances de caractère une habitude ; l'esprit était individuel. Le pouvoir démocratique, à côté de ses dangers évidents, a cela de fortifiant qu'il n'impose pas à tous un joug commun, et qu'il ne fixe de limite à l'ambition de chacun, que celle imposée par la mesure de ses talents, de son activité et de ses facultés. D'autre part, il semble qu'il y ait incompatibilité entre cette agitation politique constante qui régna du XIIIe au XVe siècle, et la germination d'une idée féconde et le développement d'une civilisation naissante. C'est une condition sur laquelle nous insisterons plusieurs fois, quoiqu'il soit peut-être impossible d'en bien déterminer les causes.

Comment la fleur de la Renaissance a-t-elle pu grandir au milieu des péripéties ardentes



DONATELLO_ BAS RELIEFS DESTINES À L

(ACTUELLEMENT AU



et incessantes de la commune? Comment n'a-t-elle pas été brisée, foulée aux pieds, coupée jusque dans ses racines? Dans Pise, dans Sienne, dans Pérouse ensanglantées, comment voit-on des penseurs et des artistes concevoir et exécuter dans un recueillement que semblent devoir troubler les dissensions continuelles et les guerres permanentes?

Non-seulement à Florence même, mais dans toute l'Italie, à Venise avec le Sénat et le grand Conseil, à Milan avec les Sforza, à Mantoue avec Gonzague, à Ferrare avec Este, à Urbin avec Montefeltre, à Rimini avec Malatesta, à Naples avec Robert puis avec Alphonse, et au Vatican avec les grands Pontifes : comment la tyrannie d'un maître farouche, de ceux qu'on appelait *les tyrans*, qu'on voit occupés à attaquer ou à se défendre à agrandir leurs États et à spolier leurs voisins, échangeant nuit et jour de grands coups d'épée, abritent-ils en même temps, sous les murs de leurs rudes forteresses, tous ces champions de l'idée, dont ils font leurs *Lauréats* et leurs *Pensionnaires :* poëtes qui chantent, artistes qui créent, savants et philosophes qui méditent? Il semble pourtant qu'il y ait incompatibilité profonde entre le glaive et l'étude; et ce sont, au contraire, les tyrans qui mènent le chœur; et on les voit, tout bardés de fer, descendre dans l'arène pour conquérir le vert laurier.

C'est que l'Italie n'avait pas à faire le même effort que les autres peuples de l'Europe pour échapper à cet état de torpeur où ils étaient plongés à l'époque du moyen âge. On pourrait, après tout, écrire l'histoire de l'illustration des cinq ou six siècles qui suivirent l'invasion des Barbares; et cette époque, néfaste partout ailleurs en Europe, a encore en Italie son illustration relative. Les monuments dont les Romains avaient couvert le sol étaient toujours debout; Rome était resté quand même un foyer où le feu sacré couvait sous la cendre; les brutales invasions n'en avaient pas éteint jusqu'à la dernière lueur. Tous ces arcs de triomphe, ces thermes, ces colonnes votives, ces panthéons, ces amphithéâtres, ces temples, orgueilleux encore sous les lianes et qui empruntaient une beauté nouvelle à leur aspect de ruines, attestaient une grandeur passée dont on pouvait se souvenir au premier moment de calme et de pacification. C'était une chaîne entre l'Italie ancienne et l'Italie nouvelle; et, dans la pensée de tous, la grandeur d'autrefois pouvait éveiller l'espoir et l'idée d'une grandeur à venir. Cette Grèce qu'on avait vaincue et qui s'était vengée de l'asservissement en imposant à son tour son joug intellectuel au vainqueur, n'était pas une pure expression géographique, un pays idéal, où, à un des âges de l'humanité, s'était abritée la pensée humaine. C'était pour les Italiens une réalité bien vivante, une terre amie et voisine, dont on voyait à l'horizon de la mer Adriatique s'échancrer les côtes bleuâtres. Chaque jour entraient dans leurs ports ces bâtiments venus de l'Hellespont, avec leurs voiles gonflées par le vent, bordées d'une grecque rouge, qui rappelaient par leur forme et leur couleur les nefs de l'antiquité. L'Italie méridionale, d'ailleurs, ne s'appelait-elle pas, naguères encore, la grande Grèce, et, colonisée par ceux venus de la côte opposée, n'avait-on pas vu florir dans la Pouille et les Calabres une civilisation raffinée dont on retrouvait partout la trace? Si le christianisme avait proscrit tout ce qui rappelait les païens, du moins la tradition subsistait-elle encore et, chaque jour, découvrait-on les traces de cette civilisation, comme on constatait la présence de cette race d'élection qui avait fait souche dans les plus lointaines

bourgades. Ces deux influences latine et grecque, mêlées ensemble, avaient préservé les Italiens de la ruine totale au point de vue intellectuel; quant aux Florentins, ils étaient mieux disposés que tout autres à recevoir la culture, car, sur leur sol même, au lieu où s'élevait la cité des fleurs, la plus industrieuse et la mieux douée des colonies fixées dans la péninsule avant les Romains eux-mêmes, avait laissé les traces les plus évidentes de son passage, ainsi que des monuments d'art qui peuvent rivaliser encore aujourd'hui avec ceux de la Grèce et du XV[e] siècle florentin.

Quand l'Italie avait été conquise; Théodoric, Charlemagne, Lothaire, avaient eu souci des choses de l'esprit et de tout ce qui peut adoucir les mœurs et policer les hommes. Dès le VIII[e] siècle, on avait vu paraître cet édit de Lothaire, où, fidèle à la politique du grand empereur, il fixait les circonscriptions scolaires, à Pavie, à Ivrée, à Crémone, à Turin, à Florence, à Fermo et à Vicence : et on traversait les époques sombres du X[e] et du XI[e] siècle en rallumant déjà le flambeau de l'érudition. Les moines de l'abbaye du mont Cassin aidaient à leur tour au développement; ils copiaient déjà Aristote, Démosthène, Cicéron, Horace, Virgile et Lucrèce; et ce n'était point par eux seuls que se faisait la révélation. C'était plutôt un réveil, car on se souvenait, dans toute l'Italie méridionale, d'avoir entendu lire les poëtes latins dans les amphithéâtres romains, et, au forum de Trajan, on avait vu des lettrés réciter des fragments des auteurs classiques devant le sénat, qui donnait au vainqueur de ces luttes oratoires une couronne et un tapis d'or. La langue latine, qui, elle aussi, fut un instrument de civilisation, puisqu'elle était la clé d'or qui ouvrait le livre des belles pensées et du beau langage des aïeux, était encore assez répandue avant les premiers siècles de la Renaissance, pour qu'on pût prêcher en latin dans certains centres de la Toscane. Et le respect pour les esprits de l'antiquité n'était pas seulement le privilége de quelques lettrés ou d'une secte monastique, mais bien une religion populaire. On en avait une preuve à Mantoue, où on parait de fleurs la statue de Virgile comme si c'était l'autel d'une divinité; à Brindisi, où on montrait la maison du poëte à tous les étrangers comme un monument dont on pouvait s'enorgueillir. Dès le XIII[e] siècle, Dante, s'adressant au poëte des *Eglogues* et des *Bucoliques*, le reconnaît comme son maître :

« Tu se'lo mio maèstro e lo mio autore. »

C'est lui qui l'introduit dans les cercles où l'accueillent Homère, Horace, Ovide et Lucain; et il évoque tout l'aréopage des philosophes, des poëtes et des moralistes de l'antiquité : Socrate, Platon, Démocrite, Diogène, Anaxagore, Thalès, Empédocle, Héraclite, Zénon, Orphée, Cicéron, Tite-Live, Sénèque, Euclide et Ptolémée.

L'influence romaine est évidente, le souvenir de Rome pénètre le Dante; il regarde les habitants de la Ville éternelle comme des aïeux; il subit leur joug, ils sont pour lui la source féconde d'où tout découle. « Le peuple romain, dit le Dante dans ses écrits, est l'aîné de la famille italienne. »

La langue latine, à vrai dire, ne s'était jamais perdue; tout au plus avait-elle pu se corrompre au contact des Barbares. Deux hommes de génie, Pétrarque et Boccace devaient avoir la préoccupation de restaurer l'étude de la langue grecque; leurs efforts dans ce sens

ont eu une influence considérable. On sait que le premier gardait précieusement, sans pouvoir le lire, un Homère dans le texte original; il se sentait attiré par ce grand génie, il semblait que ces caractères, dont il ne pouvait pénétrer le sens, jetassent des rayons lumineux qui le fascinaient. A Avignon, il avait rencontré un moine de Seminara en Calabre, envoyé en ambassadeur auprès du Pape : Bernard Barlaam, qui devait être un des initiateurs des études grecques en Occident; c'est de lui que le poëte apprit les éléments de la langue d'Homère.

Boccace, plus heureux, pouvait déjà lire l'*Iliade* dans l'original en s'aidant de la traduction latine, et en 1360, ayant accueilli chez lui Léonce Pilate, élève de Barlaam, le premier de ceux qui ouvrirent une école publique de langue grecque en Italie, l'auteur du *Décaméron* adressa une instance à la seigneurie de Florence, et obtint d'elle l'établissement d'une chaire publique où Pilate expliquerait l'*Iliade*, l'*Odyssée*, et seize dialogues de Platon.

C'est une date mémorable; il faut s'y arrêter; car tout le secret de la supériorité de Florence dans les arts plastiques vient certainement de l'étude des monuments antiques; et sa supériorité dans l'ordre intellectuel est due, à n'en pas douter, à la découverte et à la diffusion des manuscrits des auteurs anciens. L'explosion du génie personnel du Dante, encore qu'il s'exprime en langue vulgaire, n'est même pas indépendante de toutes ces influences lointaines.

On est en droit de se demander pourquoi et comment, alors qu'on avait parlé grec à Rome sous le règne d'Auguste, où les femmes elles-mêmes affectaient de n'employer que cette langue comme une preuve de leur supériorité intellectuelle, on en était arrivé à ne plus l'entendre dans la péninsule et à regarder comme une conquête de pouvoir comprendre les auteurs les plus estimés et les traduire en langue latine? L'influence de la littérature et de la philosophie grecques en Italie avait été en augmentant sous les Antonins; on avait vu Marc-Aurèle écrire ses *Maximes* en langue grecque et, deux siècles encore après lui, l'empereur Julien la préférait à sa propre langue dans les écrits qu'il destinait à la défense du Polythéisme.

C'est la jeune société chrétienne qui devait, avant les Barbares, porter le coup le plus funeste à l'influence hellénique en Occident. Les temples superbes élevés en l'honneur de ces trois mille dieux « *qui n'avaient pas un athée,* » et le charme incomparable des écrits laissés par les écrivains païens, parlaient trop en faveur d'une incontestable supériorité du génie antique pour qu'on en voulût laisser subsister la trace. On détruisit les temples, on brisa les statues, on proscrivit les dieux et, comme le niveau intellectuel de la société baissait sensiblement, personne ne protesta contre l'anéantissement des monuments de l'art et de la littérature grecque. L'imagination se trouble à l'idée de ces holocaustes offerts sur l'autel du vrai Dieu; ce ne fut point le résultat d'une violence subite, comme à l'entrée des Arabes en Asie, mais ce fut une pression constante, permanente, et dont les effets furent aussi cruels. Quelques grands esprits pouvaient bien s'élever au dessus du préjugé vulgaire et concilier la pratique de la religion nouvelle avec l'admiration qu'ils professaient pour Eschyle, Sophocle, Euripide, Eschyle, Xénophon, Aristote et Platon; mais saint Jérôme lui-même, s'il n'allait point jusqu'à les livrer aux flammes, détournait ses yeux des auteurs profanes. Une consécration officielle et infaillible, qui partait de haut, allait rendre complète l'œuvre de destruction : dans le concile tenu à Carthage, on défendit à tout prélat de se livrer à la lecture des

auteurs païens; et dès lors, les relations intellectuelles cessèrent entre les Grecs et les Latins : et cette belle langue hellénique, qui s'était imposée au nom du génie de ceux qui avaient écrit tant d'immortels chefs-d'œuvre, devint bientôt inintelligible.

L'empire Romain se transporte alors à Constantinople, puis les Barbares envahissent l'Italie et les ténèbres s'épaississent. Cependant, aux bords de l'Adriatique, dans cette ville de Ravenne, dernier refuge de la puissance des empereurs Romains, où les avait poursuivis Théodoric, roi des Goths, la littérature grecque avait trouvé un asile momentané, grâce à l'illustration personnelle de ce Barbare couronné, qui semble avoir été un esprit supérieur à tous ceux qu'il conduisait à la conquête de l'empire Romain.

Ce ne fut qu'un éclair ; quelques successeurs de saint Pierre se montrèrent aussi favorables au respect des lettres grecques, et cent ans après Théodoric, on rouvrit des écoles romaines fermées pendant que le fléau se déchaînait sur toute l'Italie ; mais le monde ecclésiastique ne voyait plus dans la langue et la littérature grecque qu'une dangereuse manifestation de la pensée qui suscitait les hérésies en Orient : et la langue latine, la seule qu'on y enseignât, altérée elle-même au contact des idiomes barbares, s'était assez corrompue pour que le culte des lettres latines ne fût plus que le privilége des lettrés.

Au point de vue de l'hellénisme et du latinisme, la nuit est complète en Occident; voyons si l'Orient avait mieux conservé l'admirable patrimoine légué par les aïeux !

Au IVe siècle de notre ère, Constantinople avait vu s'effectuer la séparation avec l'empire d'Occident ; et Byzance était devenu le siége des querelles religieuses et des hérésies ; on vit les Grecs imiter la conduite des évêques chrétiens et détruire à leur tour les manuscrits de Ménandre, Diphile, Apollodore, Philémon, Alexis, Sapho, Corinne, Anacréon, Mimnerme, Bion, Alcmon et Alcée, *dans l'intérêt de la religion*. Il leur restait des historiens de talent, quelques commentateurs, des géographes, des médecins, mais pas un poëte dont on puisse dire le nom. La décadence littéraire avait suivi la décadence politique.

Un fléau semblable à celui qui avait consommé la ruine de la civilisation en Occident allait fondre sur les Grecs et achever l'œuvre de destruction. Au VIIe siècle, les Arabes s'emparent de toutes les possessions grecques en Asie et en Afrique ; ils entrent à Alexandrie, et cette invasion amène peu à peu la suppression de la langue grecque, qui ne se maintient que dans la Grèce proprement dite.

Il faut rendre à César ce qui appartient à César. Ce n'est point le calife Omar qui allait brûler la bibliothèque des Ptolémées; l'œuvre sinistre avait été accomplie longtemps avant lui par les soldats de César; et le *Sérapéum*, qui avait échappé lors de la prise d'Alexandrie par le général romain, avait été pillé sous Théodose. Peut-être même, à part ce fait néfaste du règne du Coran et de la suppression de la langue des Hellènes, les Arabes ont-ils été relativement des civilisateurs, là, comme ailleurs du reste avec Haroun-al-Raschid. Mais les épreuves n'étaient pas finies ; les Turcs ottomans vainqueurs des Arabes en Asie s'avançaient vers l'Europe et menaçaient même de faire disparaître le dernier refuge des îles grecques où s'était abritée leur langue ; cette fois, ce fut le christianisme qui la sauva ; il avait à se faire pardonner la ruine des auteurs antiques, il nous apporta en Occident les écrits des Pères de l'Église, nous révéla l'Évangile, que nous ne connûmes que dans le



BIBLIOTHÈQUE DE MATHIAS CORVIN — PHILOSTRATI LEMNI SOPHISTARUM

texte hellénique, et la langue grecque resta la langue liturgique de l'Église Orientale. Quand tout le territoire fut tombé sous le joug des Musulmans, l'Occident fut un refuge ouvert aux exilés, qui lui apportèrent un véritable bienfait et on peut dire qu'ils furent les vrais initiateurs de la Renaissance.

Avant la prise de Constantinople, qui dispersa les derniers savants grecs, les empereurs byzantins, menacés par les Turcs, cherchaient un appui dans le monde latin et rêvaient la conciliation des Églises. Dans un concile tenu à Vienne, en 1311, sentant la nécessité de trouver des négociateurs entre les deux Églises, les évêques avaient ordonné l'enseignement de cette langue dans un certain nombre de villes d'Italie. De leur côté, les moines de l'ordre de saint Basile, fixés dans les Calabres, se servaient du grec comme langue liturgique et avaient le plus haut intérêt à effectuer la réconciliation de l'Église d'Orient avec l'Église d'Occident; ils furent les ardents promoteurs de l'instruction publique, dans le sens des études helléniques.

Ce moine de Calabre, Bernard Barlaam de Seminara, qui fut le maître de Pétrarque, avait été l'un des intermédiaires entre les deux Églises, et c'est ainsi que s'explique sa présence à la cour des papes à Avignon. La première chaire publique de grec est fondée à Florence en 1360, par son élève Pilate : c'est le premier pas, faible et hésitant, car on lit dans les lettres de Pétrarque, que, de son temps, on compte à peine en Italie dix personnes qui comprennent Homère, non pas en le lisant dans le texte, mais dans la traduction latine.

Mais bientôt Manuel Chrysoloras, l'élève de Gémiste Pléthon, vient solliciter des secours en Italie contre l'envahissement des Turcs; il se laisse enchaîner par tous ces esprits avides de science qui lui offrent un honorable asile; et, en 1396, il occupe la chaire que Léonce Pilate a laissée vide ; on le voit successivement à Milan, à Paris, à Rome et on se presse autour de lui pour l'entendre; il écrit une grammaire grecque, et ayant trouvé dans Palla Strozzi (1372-1462) un admirable protecteur, doué de grandes richesses, et qui dès lors ne trouve plus nul obstacle à la propagation de ces idées nouvelles, il fait venir de Constantinople tous les manuscrits grecs qu'il peut s'y procurer, et révèle à l'Occident les œuvres de Platon, de Plutarque, la politique d'Aristote et la géographie de Ptolémée.

C'est bien Florence qui, officiellement, par un décret, une provision du conseil des Priori, a donné le mouvement en Italie, dès 1360. A partir de là, l'essor est très-vif et les résultats sont évidents. Guarini de Vérone succède à Chrysoloras, Cosme le Vieux succède à Strozzi, qu'il jalouse et qu'il exile, mais dont il continue l'effort dans cette direction des études grecques; Leonardo Bruni Aretino, autre élève de Chrysoloras, traduit l'Éthique d'Aristote, les Harangues d'Eschine, la première Guerre punique de Polybe; et Niccolò crée une science nouvelle : la critique philologique (1363-1437). Ce n'est plus assez pour les Florentins d'avoir les textes, il faut les posséder dans leur fidélité primitive et les réduire à leurs meilleures leçons. Nous arriverons sensiblement à l'apogée du mouvement, déterminé par la présence de tous ces Grecs venus au concile de Florence, et plus tard par l'émigration qui résulte de la prise de Constantinople par les Turcs. Les George de Trébizonde, Théodore Gaza, Argyropoulos, Gémiste Pléthon, Aurispa (qui, à lui seul, apporte à Florence, de son voyage en Orient, deux cent trente-deux manuscrits grecs), annoncent Marcile Ficin, et l'Académie

platonique, qui tient ses séances sous les arbres de Carreggi, sous la présidence de Laurent le Magnifique et de Politien.

Avant de montrer comment Florence entraîne à sa suite l'Italie tout entière, et avant de donner une idée du mouvement dans Florence même, au moment où il atteint son apogée, sous Laurent de Médicis, il faut revenir en arrière pour constater la trace d'autres influences parallèles, qu'on retrouve mêlées comme un alliage au génie Florentin. Il importe aussi de dire comment, entre la langue latine et la langue grecque réservée comme étude aux classes supérieures, s'élaborait lentement la *langue vulgaire*, composée, comme les fleurs d'un bouquet, des expressions les plus belles et les plus appropriées, empruntées à tous les dialectes de l'Italie, pour former cette langue nouvelle, que le Dante, au XIIIe siècle, allait employer et fixer dans un poëme immortel.

La Constitution d'un exarquat à Ravenne, qui persista jusqu'au Xe siècle, avait pour ainsi dire enfermé le territoire Toscan dans un cercle étroit d'influences Byzantines; s'il est difficile de bien déterminer la part de cette action dans le mouvement littéraire, elle nous apparaît avec la dernière évidence dans les arts plastiques. Que le voyageur qui visite le Baptistère de San-Giovanni, l'un des monuments les plus vénérables de la cité, lève les yeux vers l'ornementation dont la voûte est recouverte : il est en face d'une manifestation évidente de l'art grec, manifestation qui lui rappelle les mosaïques du tombeau de Galla Placida, à Ravenne, et les belles frises de San-Vitale, où l'impératrice Théodora, fardée comme une ancienne courtisane, et l'Empereur Justinien, apparaissent au milieu d'une cour orientale fastueuse composée d'eunuques, de Nubiens et de Persans. C'est à Cimabuë, le grand initiateur de l'École florentine, qu'il appartiendra de secouer le joug des canons Byzantins et de dégager les tendances nationales en revenant à l'étude de la nature.

Dans la sculpture, c'est aux Pisans, et à Niccolo Pisano, un des plus grands artistes qui aient jamais existé, que reviendra l'honneur de renouer les traditions de la sculpture italienne et d'affranchir la pierre : mais il est juste de constater que c'est encore de l'art national qu'il s'inspire, en retournant aux sources romaines, quand il rêve devant ces sarcophages de Pise, dus, deux siècles avant le christianisme, aux ciseaux des tailleurs de pierre romains vantés par Strabon.

L'art et la science des Arabes, leur goût incomparable, leurs connaissances spéciales et restreintes mais vivement caractérisées, devaient aussi apporter leur contingent d'influence indéniable. Maîtres de la Sicile depuis le IXe jusqu'au XIe siècle, comment, avec leurs formes raffinées, leur amour de la couleur, leurs propensions à l'étude des sciences, leur ornementation ingénieuse et compliquée, leur passion pour les riches étoffes et les monuments éclatants qui reflétaient les vives colorations de leur sol, rendues désormais impérissables par des procédés savants et des combinaisons de matériaux indestructibles, n'auraient-ils pas, à leur tour, communiqué quelque chose de leur style et laissé l'empreinte de leur caractère dans les relations constantes qu'ils entretenaient avec les ports de la Méditerranée ?

Ils aimaient les armures damasquinées, les bijoux délicatement travaillés, les émaux brillants, les cuirs repoussés, les chevaux richement caparaçonnés; habitués à la vie des camps et vivant comme en état de guerre, ils se plaisaient, même au milieu des loisirs de la paix,

à retracer l'image de la conquête en des simulacres où ils faisaient briller leur élégance en déployant leur adresse. On allait, sans pousser aussi loin qu'à Gênes, où leurs vaisseaux abordaient directement, l'imitation des formes et des harmonies qui leur étaient particulières, leur emprunter, avec les joutes et les tournois, je ne sais quelle élégance chevaleresque dans le geste, dans la forme, et dans les pompes des cérémonies.

La Maison de Souabe, en revendiquant le trône du César romain, n'exerçait à vrai dire sur l'Italie qu'une autorité purement nominale, évasive, intermittente; et son génie était trop essentiellement différent de celui des Toscans pour laisser une trace évidente de son passage. Mais l'énergie personnelle exerce toujours une grande action en Italie, et la culture extraordinaire du descendant de Frédéric Barberousse, qui fut le grand Frédéric II, devait laisser sa trace. Son règne est le prologue de la Renaissance; on peut peut-être lui attribuer une part dans cette tendance qu'eurent les Florentins à se détacher, dans l'œuvre de civilisation, de toute influence religieuse. Il penchait plutôt du côté des Arabes que du côté de Rome, et c'en fut assez pour le faire accuser d'athéisme. Il fonda en 1224 l'Université de Naples, il parlait l'italien, le français, le grec et l'arabe; il avait une mise élégante et il était poëte : il était assez exempt de préjugés pour admettre à sa cour les Arabes pauvres, qu'ils fussent lettrés ou savants, et c'était un éclectique qui avait pour secrétaire un Musulman, pour docteur un juif d'Espagne, et pour métaphysicien un Anglais, Michel Scot. Il a pu représenter dans l'apport de chaque race au génie italien cet esprit de tolérance qui est un des cachets de la Renaissance, et qui la rendra suspecte à quelques esprits exaltés.

Quant aux Normands, qui s'étaient emparés de la grande Grèce en chassant les Byzantins et les Sarrazins, prenant Messine, Catane, Palerme, et finissant par fonder des dynasties dans l'Apulie, dans les Calabres et en Sicile, tantôt les auxiliaires des papes, tantôt ceux des empereurs, ils représentaient une vaillante race sans doute, mais ils étaient plutôt faits pour subir une influence intellectuelle que pour laisser leur empreinte. Les très-curieux monuments qu'ils ont laissés à Lucera, à Canosa, à Vénosa, n'ont servi qu'à attester la réalité de cette extraordinaire épopée des Roger, de Robert Guiscard, des fils de Tancrède de Hauteville, et des héros de la *Jérusalem délivrée;* si on veut, en interrogeant la forme et le caractère, assigner une origine à ces constructions et à ces œuvres d'art en bronze et en pierre, on verra que ceux qui les ont élevés se souvenaient de l'Orient, d'où ils venaient alors et qu'ils avaient emprunté aux Arabes qu'ils chassaient devant eux, plutôt que de leur apporter un élément nouveau. Il ne fut donc point donné aux Normands d'arrêter le cours de cette civilisation, plus avancée que la leur, plus élégante, plus raffinée et plus subtile. Il faut reconnaître aussi qu'ils usèrent avec modération de leur conquête; ils laissèrent aux paysans de la plaine leur personnalité légale et le droit de propriété, et on vit les deux races exister côte à côte. Ils avaient leurs quartiers, leurs mosquées, leurs bazars et leurs tribunaux. Quand Frédéric II viendra recueillir leur succession, il trouvera la civilisation arabe intacte et sans mélange.

Nos troubadours, chassés de France par la croisade des Albigeois, peuvent aussi réclamer leur part d'influence, non-seulement sur le génie italien, mais sur le génie florentin. Leur succès fut très-vif et les imitations de leurs ouvrages en sont un exemple incontestable; il

faudra même, un jour, lorsqu'il s'agira de fixer la langue à Florence, en exclure rigoureusement une foule d'expressions provençales mêlées à l'idiome et devenues populaires.

On verra successivement trois souverains du midi de l'Italie composer des poésies en langue provençale et, en se retirant, les troubadours, reconnaissants de l'asile qu'on leur a donné, laisseront aux Italiens le culte de la femme, qu'ils ont professé, et cette tendance aux arguties amoureuses qui, en dégénérant, aboutira aux Concetti.

Ce sont là les grands courants d'influence, et les causes diverses d'où découle la Renaissance; en dehors de ces alliages, tout ce qui reste au fond du creuset appartient en propre au génie florentin, tout est le résultat du tempérament national, de la race, des circonstances politiques et de l'état social : tout est un reflet et une expression. Mais il faudrait encore, si on voulait sortir des termes généraux et écrire autre chose qu'une étude à vol d'oiseau sur le grand mouvement, montrer comment peu à peu s'était formée la *langue vulgaire*, qui fut le véritable véhicule, puisque ce fut une langue adoptée depuis la pointe de Reggio jusqu'au golfe de Venise. Une fois la langue fixée par le Dante, Pétrarque, Boccace, Bonacorso Pitti, Francesco da Barberino, Ricordano Malespini, Dino Compagni, les deux Villani et le chroniqueur Velluti, Machiavel et Guicciardini peuvent venir, et les hôtes de Carreggi, réunis autour de Cosme et de Laurent, peuvent parler de l'antiquité en employant dans leurs discours la langue nationale, qui sera la langue définitive de l'Italie unifiée.



LES

FLORENTINS

ILLUSTRES

POETES — PHILOSOPHES

HUMANISTES



Fresque à la Porte des Servi de Santa Croce. — Tableau allégorique. — Le Dante, Florence et les sept Cercles.
Par Domenico di Michelino.

LES FLORENTINS ILLUSTRES

LES POETES — LES PHILOSOPHES — LES HUMANISTES

Il nous faut étudier un à un, en dehors du mouvement d'idées de la Renaissance, les hommes qui ont le plus contribué à le développer à Florence même ou dans la Toscane, ou parfois aussi à Rome où les appelèrent les grands pontifes du XVe et du XVIe siècle.

Nous nous en tiendrons à ceux qui ont vu le jour à Florence même, encore que quelques-uns, nés dans d'autres parties de l'Italie, aient vécu dans la ville des Médicis comme dans leur patrie intellectuelle. Mais nous verrons par contre qu'un Florentin ou tout au moins un Toscan, Léonard de Vinci, le plus illustre sans doute avec Dante et Michel-Ange, est presque un étranger dans sa patrie, qui ne possède aucune de ses œuvres capitales ; il est même réclamé comme une de ses gloires par une école voisine. La liste est longue de ces hommes de génie, sans compter les grands artistes qui firent de Florence une ville sans rivale alors ; elle s'ouvre avec Dante et elle finit avec Galilée ; elle

comprend Pétrarque, Boccace, Marcile Ficin, Pic de la Mirandole, Machiavel, Brunelleschi, Politien, l'Alberti, Savonarole, c'est-à-dire des historiens, des poëtes, des artistes et des philosophes; cohorte admirable qu'on appela les *humanistes*, groupée autour du vieux Cosme et de Laurent le Magnifique. A un degré inférieur, mais illustres encore, et ayant eu leur part dans le grand mouvement d'alors, apparaissent les Coluccio Salutati, Passavanti, Giovanni Villani, Franco Sachetti, Bonacorso Pitti, Poggio Bracciolini, Agnolo Pandolfini, Traversari, Alamanni, Benivieni, Burchiello, Rinuccini, Acciaioli, Panormita, Pulci, Cristoforo Landino, Guicciardini, et les grands secrétaires de la République, Léonardo Bruni et Carlo Marsuppini. Nous essayerons de caractériser tour à tour le génie de chacun et de dire la part qu'il a prise au mouvement. Nous avons tenté de donner, à côté d'une biographie succincte de chacun, le portrait authentique de l'homme, et nous avons, pour cela, dû recourir aux collections publiques d'Italie, de France et d'Angleterre.

Au xve siècle l'homme le plus illustre, s'il n'a d'autre souveraineté que celle de la pensée, est toujours un anonyme; on peut dire hardiment que le portrait n'existe pas à une époque où le très-petit nombre de ceux qui nous restent sont pourtant de purs chefs-d'œuvre. Mais la personnalité humaine abdique, et il n'y a pas comme aujourd'hui ce besoin de léguer ses traits à la postérité. Il faut être l'incarnation du génie italien, une sorte de voyant, un prophète inspiré comme Dante, pour que Giotto nous lègue ses traits sculpturaux dans une fresque où il faut véritablement la foi qui sauve pour bien en discerner le caractère, tant l'image, déjà enveloppée de brume par l'action des siècles, a souffert encore à la suite d'une restauration criminelle. Pic de la Mirandole enfant, nous apparaîtra dans une fresque de Luini, mais Luini n'est point un contemporain; l'Alberti, heureusement pour nous, aura vécu dans l'intimité des grands médailleurs, et Matteo da Pasti nous a légué ses traits qui sont reproduits d'ailleurs, à Rimini, au-dessus de la tombe de Sigismond Malatesta, et dans deux plaques de bronze toutes deux en France, l'une au Louvre, donnée par le regretté His de la Salle, l'autre dans la collection Dreyfus, à laquelle nous l'empruntons.

La numismatique sera naturellement pour nous d'une grande ressource, et c'est aux œuvres des grands médailleurs du xve siècle : Pisanello, Pollaiolo, que nous demanderons d'abord les traits de Cosme le Vieux, de Laurent et de quelques personnalités de la famille Médicis ou de leur entourage. Après les médailles, nous aurons quelques bustes admirables, par Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, et plus tard Benvenuto Cellini. Mais l'art étroitement contemporain, auquel, par un respect de la couleur locale et de la vérité historique absolue, nous aurions voulu devoir tous les portraits de ces illustrations, ne nous offrira que rarement un document absolument indéniable. Le xve siècle, je le répète, en dehors de Pierro Della Francesca, de Pollaiolo et des grands médailleurs, ne s'est pas adonné au portrait. Cinquante ans après, alors que la tradition est bien vivante encore, quand les documents n'ont pas été dispersés; au moment où l'imprimerie, déjà découverte, permet de vulgariser et de répandre les notions forcément restreintes jusque-là : vient un illustrateur, un grand artiste anonyme qui appuie la publication d'une biographie d'un portrait, devenu rare aujourd'hui, et quelquefois unique : nous devons alors ajouter foi à cette authenticité probable. Ici c'est à la collection du cabinet des estampes du British Museum que nous avons

surtout demandé les spécimens des portraits dont nous avons fait exécuter des fac-simile.

Pour le XVIe siècle nous sommes plus riches, déjà les collections sont formées, on veut les compléter. Le palais Pitti, les Offices, nous offrent une série de toiles exécutées par les maîtres contemporains, et le Bronzino, par exemple, s'est constitué le portraitiste attitré de la famille des Médicis ; ceux qui nous échappent sont ces chroniqueurs et écrivains dont on aimerait à voir les traits parce qu'on connaît leurs œuvres ; nous les avons demandés à tous les musées, bibliothèques et collections de l'Europe, et nous avons la satisfaction de les avoir presque tous réunis ; tantôt traduits par la gravure, tantôt reproduits avec la fidélité du fac-simile comme on doit le faire pour tout document auquel on entend conserver, avec l'étrangeté du rendu du temps, la couleur locale qui est le parfum d'une époque et la vérité historique qui en découle. C'est, je crois, la première fois qu'on trouvera groupés ensemble tous ces portraits épars aux quatre coins de l'Europe.

LE DANTE

(1265-1321)

On sait que le Dante est né dans l'exil, il devait y mourir, et c'est sur une tombe vide, un monument purement commémoratif élevé après coup par les Florentins dans leur panthéon de Santa Croce, que nous déposerons la couronne de laurier dont on ceint le front des poëtes. Plus tard nous verrons que le tombeau de Ravenne, qui contient les ossements, n'est pas davantage contemporain de la mort du Dante : c'est un hommage rendu par un Vénitien, provéditeur de Ravenne pour la république, au plus grand des poëtes de l'Italie.



Dante Alighieri. — D'après une Médaille du Cabinet de Paris.

Cacciaguida, connu dans l'histoire de la Toscane pour avoir joué un rôle dans la croisade de 1147, avait pour fils Alighieri ; c'est ce dernier qui, en 1265, donna le jour au poëte de la *Divine Comédie.*

Il existait à Florence une coutume léguée par l'antiquité, qui consistait à fêter le renouveau au 1er mai de chaque année. C'est le sujet charmant, traité si souvent par quelques-uns des miniaturistes et des primitifs, qu'on désigne sous le nom de *Primavera.* Ce jour-là, toute la ville était en liesse, les jeunes filles, vêtues d'habits de fête et couronnées des

fleurs de l'aubépine formaient de longues processions, ou se livraient à la danse sur l'herbe nouvelle; les jeunes hommes se mêlaient à leurs jeux et, tout en consacrant à la Vierge ce premier jour de l'année, on célébrait avec des rites antiques le retour de la belle saison et l'éclosion des premières fleurs. Un jour, en pareille circonstance, Alighieri conduisit son fils chez son voisin Folco de Portinari, où s'étaient réunis tous les enfants du voisinage; Béatrice, la fille du voisin, âgée de neuf ans, assise au milieu de ses petites compagnes, semblait présider à la fête. Dante, qui n'était même pas encore un jeune homme, reçut une telle impression de cette vision, qu'elle décida de sa vie toute entière. Dix-huit ans plus tard, il écrivait la *Vie nouvelle,* Béatrice était morte en sa fleur. Plein d'une immense mélancolie, déjà opprimé par la persécution, entouré d'ennemis, menacé dans sa vie et dans sa liberté : il se recueillit pour écrire le souvenir de cette vision, où elle lui apparut « vêtue de la noble couleur de la pourpre » simple, candide, douce comme il sied à son âge. Dès qu'il l'entrevoit, il se sent ému : « Voilà, dit-il, le Dieu qui doit te dominer. » Cet amour précoce, qui nous fait sourire aujourd'hui, et où nous ne voudrions tous voir qu'un jeu passager de l'enfance, cet amour va rayonner sur toute sa vie : il en sera la lueur et le foyer vivifiant.

Dante n'est qu'un enfant encore, et son père lui est enlevé; sa mère, Madona Bella, prend soin de lui et l'envoie à Bologne, où la tradition lui donne alors pour précepteur le fameux Brunetto Latini, notaire de la république, l'auteur du *Tesoro* et du *Tesoretto.* A dix-neuf ans le poëte s'éveille en lui et il écrit son premier sonnet, étrange songe d'amour, dont Béatrice est la reine. Il raconte son rêve et il demande la clé de ce songe aux maîtres en poésie. Quelques-uns répondent, entre autres Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia et Dante da Majano; les deux premiers le font avec sincérité et courtoisie; Dante da Majano voit là une exaltation qui touchait à la folie et lui conseille de prendre de l'ellébore.

Depuis 1283 jusqu'à 1289, le poëte écrit sans cesse; il a le sentiment de sa force, il sent germer en lui les grandes idées; il a déjà, dit-on, conçu le plan de l'œuvre qui rendra son nom immortel. Sa mélancolie toutefois ne s'est point dissipée, il semble qu'il succombe sous le poids d'un souvenir; il va souvent s'enfermer dans le couvent des Bénédictins, et on croit un instant qu'il prendra l'habit de l'ordre; mais les troubles politiques le ramènent au sentiment de la vie pratique, les passions sont déchaînées, il faut tenir pour un parti et s'enrôler sous une bannière. Il a vingt-cinq ans, il revêt l'armure de fer et, à la bataille de Certomondo, dans les rangs des Guelfes, il prend sa part de la victoire sur Arezzo.

Veri de Cerchi, capitaine de la cavalerie florentine, avant de livrer le premier choc, décide que douze paladins attaqueront les premiers l'ennemi; comme ces douze preux sont voués à une mort certaine, Veri se désigne lui-même, puis son fils et enfin ses neveux : « Quant aux autres, dit-il, qu'ils s'avancent et prouvent, en le faisant, tout l'amour qu'ils portent à leur patrie. » On vit cent cinquante guerriers se présenter pour occuper les huit places vacantes; et, parmi ceux-ci, Dante était aux premiers rangs.

Le 9 juin 1290, — Dante avait alors vingt-neuf ans, — il reçut la nouvelle de la mort de Béatrice, pour laquelle, dès le premier jour, il avait ressenti l'amour le plus pur. Sa pensée constante soutenait sa vie, elle était son phare, sa lumière et son espoir; il reçut un coup qui pouvait être mortel; cependant on ne l'entendit point gémir et il ne laissa s'exhaler sa plainte

que six mois après, dans une *canzone* immortelle — « *Anima mia che non ten'vai?* » Il s'étonnait que son cœur battît encore ; il se voua alors à la retraite, étudia la philosophie et la théologie; tous les auteurs grecs et latins lui devinrent familiers : c'est la grande période d'étude de sa vie. Il y a là deux années où on le suit constamment voué à la lecture et préoccupé des travaux de l'esprit beaucoup plus que de la gestion des choses de l'État et de la politique; mais de 1292 à 1299 on n'entend plus parler de lui : c'est le moment de son mariage avec Gemma Dei Donati, dont jamais il n'a cité une fois le nom dans ses œuvres, à ce point qu'on aurait pu douter de l'union si on n'en avait pas eu ailleurs les preuves irrécusables. En 1299 il revient aux affaires et il accomplit sa première ambassade à Rome; il est élu du conseil du gouvernement comme *Prior* et, dans un de ces mouvements de bascule qui ramènent au pouvoir, tantôt les Gibelins tantôt les Guelfes, il est exilé et flétri par un arrêt. De 1304 jusqu'en avril 1307, il s'en va errant par l'Italie, un jour chez les Scaliger à Vérone, plus tard à Padoue, puis bientôt après à Castelnovo, où il se fait médiateur entre Malespina et l'évêque de Luni. C'est alors qu'il mange ce *dur pain de l'exil* dont il parle dans ses vers, mais en même temps qu'il souffre, il chante et il rêve, et c'est à cette période qu'on doit le *Convito* et les discours sur « L'Éloquence vulgaire ». Frappé au cœur, doué d'un invincible amour pour Florence, son ingrate patrie, il ne peut se consoler de vivre loin d'elle, et il flotte entre le découragement et l'espérance; il aspire au repos et au retour dans ses foyers; il bannira à tout jamais la politique, il est vaincu, il pleure, encore un peu et il va s'humilier. Comme sa plainte est douce et quelle tristesse on ressent en lisant l'expression de ses regrets!

« Voile sans vent, vaisseau sans gouvernail, ce dur aquilon qui ballotte sans cesse la douloureuse pauvreté, m'a porté vers bien des ports, et bien des rivages. »

> O ma douce chanson des montagnes, tu t'en vas
> Peut-être verras-tu — Florence, ma terre natale
> Qui, vide d'amour et de pitié,
> Me chasse loin d'elle,
> Si tu y entres jamais, dis-lui ! — Oh! jamais
> Mon maître désormais ne pourra vous faire la guerre.

Sa plainte avait été entendue, d'ailleurs un vent de grâce soufflait pour les proscrits, les Guelfes rentraient et, parmi eux, le père de Pétrarque. Dante eut un instant de faiblesse, il s'attendrit et, grâce à l'empereur Henri VII, auquel il avait dédié un de ses ouvrages, il espéra rentrer à son tour.

En janvier 1311, Robert, roi de Naples, avait été proclamé roi d'Italie; les cités guelfes refusaient de le reconnaître, la Toscane et la Romagne se liguèrent contre lui. Les Florentins appelèrent à eux Lodi, Cremone, Brescia, Milan, Pavie et Plaisance; et le roi dut pendant six mois conquérir pied à pied son royaume. Il prit Plaisance, Cremone, Brescia, Pavie, et les vendit à des seigneurs qui en furent les tyrans; puis il s'apprêta à dominer la Toscane. C'est alors que, pour diminuer le nombre de ses auxiliaires, Florence ouvrit la porte à la plupart des exilés, Dante allait rentrer quand on proclama l'exclusion des chefs. Il était replongé à tout jamais dans l'exil. Il était alors à la cour des Polenta à Ravenne, auprès de Guido

Novello (on le sait par la date de la dédicace de sa *Canzone* sur la mort de l'empereur Henri VII, dédiée au seigneur Guido). En 1314 il est à Lucques l'hôte d'Uguccione della



Le Sépulcre du Dante à Ravenne. — Façade construite en 1780, par l'architecte Morigia de Ravenne.

Faggiola, et là on constate qu'il a oublié sa passion idéale et qu'il s'est laissé consoler par une Lucquoise du nom de la *Gentucca*.

C'était alors l'usage à Florence, le jour de la Vierge, de rappeler un exilé qu'on vouait à

la Vierge Marie; mais en absolvant l'exilé on lui imprimait, par la grâce même, comme un cachet d'infamie, car on l'assimilait aux criminels par le pardon qu'on lui accordait. En 1315 le jour de la Saint-Jean-Baptiste, comme on voulait par le même moyen d'amnistie rappeler un prisonnier, quelques-uns des siens rentrés en grâce mirent son nom en avant : et il fut convenu que Dante serait voué à saint Jean-Baptiste en une cérémonie publique. On envoya même un moine auprès de lui pour lui signifier cette décision.

L'histoire a conservé sa réponse et c'est un noble monument, digne du grand nom dont il est signé :

« Je puis rentrer dans ma patrie, mais combien je serais vil si je le faisais à ce prix, après quinze années d'exil. Est-ce là ce que j'ai mérité par mon innocence éclatante aux yeux de tous? Est-ce là ce qu'on doit à tant de sueurs, à tant de veilles consacrées à l'étude? Un homme qui honore la philosophie doit dédaigner la stupide humilité qui le pousserait à supporter les cérémonies de *l'Offerte* à laquelle on veut me soumettre! Non, ce n'est pas là le chemin par lequel je puis passer pour rentrer dans ma patrie..... Si vous parvenez à en trouver un autre qui laisse intacts et mon honneur et ma renommée, montrez-le moi, je vous prie. Mais si c'est là la route que je dois fouler, et si c'est la seule, — je ne reverrai jamais Florence. Partout, Dieu merci, je puis contempler le ciel et le lever des astres, partout je puis me livrer à la recherche de la vérité. Et je perdrais ma bonne renommée! Et je m'avilirais dans ces murs mêmes qui m'ont vu naître : non, je ne le ferai point, dût le pain me manquer! »

Quant il écrivit cette lettre, il était à la cour d'Uguccione, chassé à son tour et forcé de se retirer à Vérone près de Can Grande Della Scala. C'était alors le coin de l'Italie le plus brillant, la cour la plus lettrée, le refuge de tous les artistes et les poëtes, un couvent où chacun d'eux avait sa cellule dans des jardins ombreux, dans un cloître où ils étaient en liberté et devisaient tout le jour avec le seigneur. Au-dessus de la porte de chacun d'eux Can Grande avait fait peindre un symbole spécial à celui qu'abritait la cellule : des trophées militaires pour les condottieri et les capitaines, un rameau vert d'espérance pour les exilés, un olivier pour les moines, un Mercure et une Pallas pour les artistes. Dante vint prendre sa place à ce foyer qu'on lui offrait, et cette place fut large et bienfaisante, Gherardo di Castello et lui comptèrent bientôt parmi les hôtes les plus illustres et les plus chers, mais le caractère du seigneur offrait un singulier mélange de bassesse et de grandeur; il avait la farce grossière et la plaisanterie lourde, et froissait quelquefois la délicatesse de Dante; un jour le poëte se lassa de cette contrainte que lui imposait l'hospitalité, et partit pour Ravenne où il s'établit à la cour de Guido Novello, à deux pas du couvent des Franciscains qu'on appelle aujourd'hui Forte-Braccio, dans une maison qui appartenait au seigneur de Polenta. Il était accompagné de ses fils Giacomo, Pietro et de sa fille Béatrice. Guido Novello fut pour lui un bienfaiteur et un ami, il adoucit ce dur temps de l'exil où, désormais, ayant fait, lui aussi, le *grand refus*, il avait renoncé à Florence et comprenait qu'il ne foulerait plus le sol de la patrie, avant de fermer les yeux à la lumière. Chaque jour il allait se cloîtrer dans le couvent des frères mineurs de Saint-François, et il paraît à peu près certain qu'il prit l'habit pendant les dernières années de sa vie. En 1321, il mourut honoré de tous à Ravenne, et le seigneur de

Polenta voulut déposer le laurier sur sa tombe après avoir prononcé son oraison funèbre. Nous sommes à Florence en face d'un monument purement commémoratif élevé à Santa Croce, car la tombe et les ossements sont resté à Ravenne, et, dans un pèlerinage spécial que



Le Tombeau du Dante à Ravenne. — Le Sarcophage sculpté par Piétro Lombardi (1483).

nous avons fait dans cette ville, nous avons réuni, au sujet de la sépulture du poëte de la *Divine Comédie*, des documents qui, à l'attrait de l'intérêt historique, joignent un caractère curieux et piquant. Voici le tombeau de Ravenne dans sa forme actuelle, il a été élevé en 1483, par Bembo, le père du fameux cardinal; il est dû à Piétro Lombardi, un des plus grands artistes de Venise. La petite façade de l'édifice est d'une époque postérieure ; elle a

été élevé en 1780 par l'architecte Morigia de Ravenne sous le cardinal légat Valenti Gonzague.

Cette trop rapide biographie d'un homme qui semble avoir surpassé par le génie la limite des facultés humaines, et dont le nom a mérité d'être associé à celui d'Homère dans la mémoire des hommes, a besoin d'être complétée par quelques lignes sur les œuvres elles-mêmes. Si nous voulons être sincère, nous à qui le séjour de l'Italie est si familier et qui comptons, pour notre part vingt et un voyages en Toscane, en Lombardie, en Vénétie et dans l'Italie méridionale, nous avouerons que nous ne possédons point encore assez les secrets de la langue italienne pour juger de la beauté sublime de l'expression, de la profondeur de l'épithète, des intentions et des nuances du merveilleux poëme. A chaque pas nous sommes arrêté, et c'est à travers la traduction que nous jugeons l'œuvre. Cependant la part que ce poëme de la *Divine Comédie* apporte au contingent de la pensée humaine est si considérable qu'on se trouble à l'idée d'un tel génie. Que de force de conceptions, que de passion qui se répand comme une lave brûlante, que de grâce dans certains épisodes; même à travers le voile qui pour nous les recouvre, comme on sent le cœur se fondre en écoutant certains récits de ces « âmes qui ne seront jamais séparées » !

Dante nous apparaît sous trois espèces. D'abord il chante à l'aurore de la vie, et, frappé au cœur d'une douce mélancolie à la vue de Béatrice, il exhale sa plainte amoureuse en des sonnets et des chansons. Elle meurt; il se voue alors aux hautes conceptions de la pensée humaine, il écrit son grand livre intitulé *Della Monarchia*, théorie savante des constitutions impériales où, alliant la science sociale à la science de la théologie, il recherche les origines du pouvoir et de la société. Là le poëte des *Rime* et de la *Vita nuova* des premières années, exquises émanations de l'âme la plus tendre et du génie le plus vaste des temps modernes, a fait place au penseur austère qui cherche l'équilibre entre le pouvoir des empereurs et des souverains pontifes.

Jusqu'à Dante la langue italienne, dite langue vulgaire, semblait réservée, comme un dialecte obscur, aux expressions banales de la vie pratique, au commerce quotidien des Toscans entre eux; Dante écrit l'*Éloquence vulgaire*, où dédaignant la langue universelle, le latin, il ose exprimer ses pensées dans l'idiome populaire, prouvant ainsi que les plus hautes aspirations, les plus nobles idées peuvent emprunter cette forme et que l'instrument à la portée de tous est digne de tout rendre, de tout faire comprendre et de tout faire éprouver.

Voué à de longues retraites, annotant sans cesse les philosophes et les auteurs de l'antiquité, il a fait une abondante moisson et, dans un banquet, il va convier les hommes à partager avec lui le trésor des idées philosophiques. C'est le sujet du *Convito*, moins connu chez nous, mais qui révèle encore toute la profondeur de son génie.

Envoyé en ambassadeur à Rome, il a assisté au concours des peuples venus de toute part se prosterner aux pieds du saint-père à l'occasion du jubilé; ce séjour dans la ville éternelle doit laisser dans son âme une ineffaçable empreinte : c'est à Rome qu'il écrit les premiers chants de la *Divine Comédie*, et les premières impressions de l'enfance reviennent avec force à la pensée de l'homme mûr. Les premiers souvenirs parfument ce cœur déjà desséché par le vent aride qui souffle à certains moments de la vie de chacun ici-bas; Béatrice reparaît couronnée de gloire, transfigurée par son séjour chez les bienheureux.

Si l'expression nous échappe, si nous n'en pouvons point sentir toute la tendresse, toute la force ou toute la profondeur, nous pouvons du moins apprécier la vaste conception de l'immense poëme, le procédé éminemment philosophique de ce symbolisme qui est l'âme même de la *Divine Comédie*. Ainsi, les personnages mis en scène sont tous réels, mais, dans son intention, ils sont allégoriques, et chacun des actes qu'ils accomplissent expriment les rapports des idées au nom desquelles on les voit agir. Trois grandes parties divisent l'œuvre : l'Enfer — le Purgatoire — le Paradis ; chacune contient un enseignement mystique qui en est la vie intérieure. Sa pensée est évidente, et, d'ailleurs, quand, reconnaissant de l'accueil que Can grande Della Scala lui avait fait à Vérone, il lui a dédié son poëme, il s'est dévoilé dans sa lettre dédicatoire.

Depuis, Boccace, Jacopo Della Lena, Gradenigo et trois mille commentateurs à leur suite, sont venus expliquer les intentions secrètes et obscurcir la pensée maîtresse de l'œuvre plutôt qu'ils y ont porté la lumière. Il n'en reste pas moins vrai que le jour où, le premier de tous, Jacopo, le propre fils de Dante, écrit ses commentaires : dépositaire fidèle de la pensée paternelle et de la tradition irréfutable, il en explique ainsi l'intention morale dans sa préface. Nous nous sommes efforcé, en dehors des portraits connus de Dante, de donner une représentation de ses traits. Il y a un Dante héroïque et un Dante intime, la postérité s'est emparée de ce type, elle l'a transformé et c'est peut-être encore à cette nuageuse fresque du Bargello qu'il faut demander la vérité à ce sujet.

Faisons comme Guido da Polenta, déposons avant de partir un vert laurier sur le front du poëte et répétons avec toute l'Italie : *Onorate l'Altissimo Poeta.*

GIOVANNI VILLANI

(1275-1348)

Ce sont deux écrivains, l'un de la première, l'autre de la seconde moitié du XIIIe siècle, Ricordano Malispini et Dino Compagni, qui ont fondé non-seulement la chronique historique, mais, on peut même dire, l'histoire à Florence ; et cela un siècle et demi avant Philippe de Comines. Mais Giovanni Villani, qui est contemporain de notre Froissart, peut être regardé comme le type des chroniqueurs, non-seulement florentins, mais italiens.

Il était banquier ; et c'est à une circonstance connue, à une occasion célèbre qu'il dut cette révélation qui le poussa à écrire. Il avait voulu, comme Dante, et comme un million de ses contemporains, assister à ce fameux jubilé de l'an 1300 dont Boniface VIII avait eu l'initiative. Rome offrit alors un spectacle extraordinaire ; Villani fit un retour sur lui-même et, comme il le dit dans la préface de son œuvre, « considérant que la cité de Florence, fille et créature de Rome, est dans sa période ascendante, et destinée à de grandes choses », il lui parut convenable de fixer dans ces deux volumes tout ce qu'il pourrait retrouver et rechercher relativement à l'origine de cette cité. « Et c'est ainsi, avec la grâce du Christ, que

dans son année 1300, heureusement revenu de Rome, je commençai à compiler ce livre dans la crainte de Dieu et du bienheureux Jean mon patron. »

Villani était directeur de la Monnaie de Florence (la Zecca); il avait fait trois fois partie du conseil de la seigneurie, et avait été cinq fois ambassadeur auprès de divers États. Il a rempli les charges les plus diverses, il avait été préposé à la construction des remparts de Florence, négociateur de la paix entre sa patrie et la ville de Pise, puis entre Lucques et Florence; soldat contre le fameux Castruccio, il avait eu le sort d'être un otage aux mains de Martino della Scala. Il était guelfe, dévoué à l'Église, avec cela partisan des pouvoirs communaux et toujours banquier et négociant, et même négociant *failli;* car les désastres financiers des Peruzzi et des Bardi, qui entraînèrent ceux des Acciaioli, des Bonnacorsi, des Cocchi et des Corsini, n'épargnèrent pas davantage sa maison. Il fut ruiné, et telles étaient alors les lois des corporations : il fut emprisonné à Florence et il y resta même assez longtemps.

Sa chronique est une source admirable de renseignements précis sur le côté économique de Florence au XIVe siècle. C'est, je crois, la première fois qu'apparaît chez un écrivain la préoccupation de ce qu'on appelle aujourd'hui la *statistique.* Il est un *économiste,* inconscient probablement, mais très-exact et très-précieux. Et quand nous dirons qu'il fait de l'économie *sans le savoir*, peut-être encore nous trompons-nous, car il a écrit les lignes suivantes : « Je veux laisser à la postérité le témoignage de la fortune publique, des causes qui l'ont accrue, afin que, dans l'avenir, les citoyens sages aient un point de départ fixe pour ajouter à la prospérité de Florence. » Il est mort de la peste, en 1348; son frère Matteo, qui est animé du même esprit que lui et qui est aussi un économiste, a continué son histoire.

PASSAVANTI

(1297-1357).

S*pecchio della vera penitenza (Miroir de la vraie pénitence)*, tel est le singulier titre de l'œuvre de Jacopo Passavanti, qui va devenir un des monuments de la langue italienne, au point de vue de la philologie. Ce n'est point un ouvrage qui brille par l'invention, puisque le fond n'est qu'une compilation des Pères de l'Église; mais, dès les premières années du XIVe siècle, c'était un grand effort que d'exprimer, dans la langue vulgaire, à peine formée, toutes les nuances de la pensée en un style élégant, pur déjà et rempli de grâce. Ce sont les qualités indéniables qui ont sauvé le *Specchio* de Passavanti.

Jacopo était né de noble famille florentine; à vingt ans, il prenait, à Santa Maria Novella, l'habit des dominicains, et il eut presque immédiatement une renommée de

savoir et de vertu. On fondait de telles espérances sur lui, que ses supérieurs l'envoyèrent à Paris pour se perfectionner : c'était alors l'habitude, pour les hommes riches que leurs tendances intellectuelles portaient vers les hautes études, d'aller passer quelque temps à l'université de Paris ; Dante, Boccace et Pétrarque, ces trois grands flambeaux, avaient fait un long séjour aux rives de la Seine. Passavanti revint pour enseigner la théologie à Pise, à Sienne, à Rome et s'éleva aux hautes dignités de son ordre. Élu vicaire de l'évêché de Florence, puis évêque du Mont-Cassin, il mourut le 15 juin 1357.

C'est comme prieur du couvent de Santa Maria Novella qu'il devint cher aux Florentins ; il aura eu la gloire de commander directement à Giotto, à Memmi et à Gaddi les fameuses fresques de Santa-Maria Novella qui font de ce lieu un sanctuaire de l'art. Il devait reposer dans cette vénérable église ; et il y repose, en effet, mais on a perdu la tradition du lieu précis où on croit avoir déposé ses restes.



Jacopo Passavanti. — Fac-simile d'un Portrait du XVI[e] Siècle. Emprunté au British Muséum.

Il reste un document intéressant à l'appui de la place que le « Specchio della Penitenza » tient dans l'histoire littéraire au XVI[e] siècle : c'est une critique signée par ceux qu'on appela, en 1573, les « Députés à la révision du *Décaméron* » de Boccace. Voici dans quels termes ils s'expriment à l'égard de l'œuvre de Passavanti : « Il a existé un certain Jacopo, frère de Santa-Maria Novella, plus jeune de dix ans que Boccace, qui, en 1351, c'est-à-dire à l'époque à peu près de la publication du *Décaméron*, publia un traité de la Pénitence en langue latine, traité qu'il traduisit lui-même en langue vulgaire, en le recomposant en partie. Le style de cette œuvre nous paraît se rapprocher beaucoup du style de Boccace ; et quoique par état, le frère semble se soucier peu de paraître agréable ou léger, il lui échappe cependant certaines délicatesses et certains agréments de style. Et, étant donné le temps, la parole est pure, appropriée, grave et ornée sans recherche, et c'est là certainement une œuvre faite pour charmer et plaire. »

On ne lit point Passavanti, pas plus que tant d'autres, hélas! mais on est étonné en ouvrant son *Miroir de la vraie pénitence*, de voir ce que les plus illustres lui ont emprunté d'idées. C'est une lecture plus *amusante* (au sens que les gens du monde attachent à ce mot) que le titre ne le comporte. La plupart des anecdotes, et elles sont nombreuses, se passent à Paris et il y a bien de la bonhomie dans ce moine qui veut pousser ses auditeurs à rentrer en eux-mêmes et examiner leur conscience.

PÉTRARQUE

1304-1374

VAUCLUSE, selon le mot de Pétrarque lui-même, est le « Parnasse transalpin » du poëte, aussi son souvenir est-il tout aussi vivant dans le comtat d'Avignon que dans la Toscane sa patrie. Il naît à Arezzo, cette petite ville si fertile en beaux génies, le 20 juillet 1304; à une époque où le pays, en proie aux factions, voit la proscription éloigner par l'exil tous ceux dont le nom sera le plus pur de sa gloire. Le père de Pétrarque, qui exerçait un emploi assez modeste à Arezzo, était l'ami de Dante : proscrit comme lui, il avait pu toutefois se réfugier à Pise, où il avait la ressource des universités pour l'éducation de son fils. La mort d'Henri VII, qui semble avoir porté un si grand coup à ces exilés, puisqu'on voit Dante écrire une *Canzone* si touchante sur ce trépas, détermina l'exil définitif du père de Pétrarque, qui vint se fixer dans le comtat d'Avignon, où Clément V avait transféré la cour pontificale.

L'université de Montpellier, dès le XIVe siècle, était déjà célèbre; et, dans le Midi, florissaient alors ces cours d'amour où nos poëtes provençaux s'exerçaient aux luttes poétiques.

Son père voyait surtout dans l'étude du droit un moyen de mener son fils à la fortune, et il l'y contraignit; on rapporte qu'un jour, comme il le trouvait absorbé dans la lecture de Cicéron, il jeta au feu l'auteur favori; mais on ne détourne pas de leur but sublime ceux qui sont ainsi marqués au front. Plus que jamais Pétrarque vécut dans l'intimité des anciens, et il a pu dire dans « le triomphe de la Renommée », en parlant de Virgile, de Cicéron et de Sénèque : *Ceux-ci sont les yeux de notre langue*,

Questi son gli occhi de la lingua nostra.

Disons rapidement sa vie avant d'expliquer par quelles fibres il tient au génie florentin, et quelle place superbe il occupe dans l'histoire de la littérature; au-dessous de Dante et au-dessus de Boccace.

Toujours poursuivi par l'idée de faire de lui un légiste, le père de Pétrarque, de Montpellier où il avait passé quatre années, l'envoie à l'université de Bologne, où il étudie sous Jean Andréa d'abord, puis de Cino da Pistoia. A vingt ans il devient orphelin et, encore en tutelle, il voit sa fortune dissipée par des administrateurs infidèles; il est alors obligé de revenir à Avignon où, n'étant plus contraint par la volonté paternelle, il suit son penchant, et va aux études qui l'attirent invinciblement.

C'est à l'âge de vingt-trois ans à peu près qu'il rencontra Jacques Colonna, alors évêque de Lombez, qui, par l'affection qu'il lui avait vouée, exerça une grande action sur toute sa

carrière : c'est à cette époque aussi qu'il faut placer l'éclosion de la passion qui domina sa vie et qui lui inspira ses chants immortels. Pétrarque reste pour la postérité « *l'amant de Laure* », et la fontaine de Vaucluse est devenue le gracieux cadre de cet amour aussi touchant que celui de Béatrice, mais plus réel, plus vivant et tout aussi malheureux.

C'est sous l'empire de cette passion tourmentée que Pétrarque visite tout le midi de la France, Paris, la Flandre, les Pays Bas et le Luxembourg, exhalant partout sa plainte amoureuse comme un oi- seau blessé au cœur, et semant ses vers sur le chemin qu'il parcourt.



Le triomphe de l'Amour, de Pétrarque.

Fac-simile d'une Gravure du XV[e] Siècle attribuée à Nicoletto da Modena. — D'après l'Épreuve du British Muséum.

Cependant Pétrar que est un citoyen du monde, il est même un esprit pratique et il ne s'isole pas dans ce platonisme éthéré qui anime quelques uns de ses vers. Le pape Jean XVII mé ditait une croisade et avait rêvé de rame- ner le Saint-Siége à Rome; Pétrarque s'enflamme à cette idée et il écrit la belle Ode à l'évêque de Lombez qui commence par cette magnifique invocation : *O aspet- tata in ciel.* En 1335, il écrit encore une objurgation magni- fique en vers latins, au pape Benoît XII, sur le même sujet ; le Pontife le nomme alors, à son tour, évêque de Lombez.

Mais il était hanté par l'image de Laure, et ne pouvait se fixer nulle part. Colonna devenu cardinal l'at- tira à Rome, il aban- donna bientôt la Ville éternelle pour rentrer à Avignon; puis il se fixa à Vaucluse, dans une réclusion absolue, menant une vie pleine d'ascétisme, vouée uniquement à l'étude et à la pensée de celle qui l'avait à jamais fixée, mais qui devait être pour lui une figure tout idéale, un rêve de poëte plutôt qu'une humaine réalité. C'est là qu'il écrivit ses sonnets et ses chansons, qui bientôt se répandirent dans toute l'Italie et lui valurent une réputation sans rivale : on l'opposait à Dante, et, moins nébuleux que lui et aussi tendre, il mérita aussi le surnom de *divin* poëte.

En 1340, son nom avait déjà une telle auréole que le sénat romain l'invita à reparaître à Rome pour y recevoir les honneurs du triomphe. L'université de Paris brillait alors d'un vif éclat. Vers le même temps, une lettre du chancelier de l'Université le conviait au même honneur dans la Cité parisienne.

Pétrarque partit pour l'Italie, il vit d'abord Naples où un prince ami des lettres, Robert d'Anjou, vivait au milieu d'une cour raffinée pleine de savants et de poëtes. C'est là où il se

lia avec Boccace, auquel il a adressé des lettres si touchantes et pleines d'une si vive et si franche amitié. Le 8 avril 1341, Pétrarque monta au Capitole : douze jeunes princes romains le précédaient dans sa marche triomphale, déclamant ses plus beaux vers. Arrivé devant l'autel, il reçut le vert laurier et les couronnes de fleurs tressées par des mains patriciennes. On le vit alors, plein de modestie et de recueillement, rapportant toute pensée à la divinité, déposer sur l'autel les palmes du triomphe. Puis il reprit le chemin d'Avignon, sans même regarder en arrière et sans rien regretter.



Le Triomphe de la Chasteté, de Pétrarque.

Fac-simile d'une Gravure du XVe Siècle attribuée à Nicoletto da Modena. — D'après l'Épreuve du British Muséum.

L'année d'après, comme les Romains l'avaient chargé de porter leurs vœux aux pieds du Saint-Père, Jean XXII le nomma prieur de Migliarino dans le diocèse de Pise, et le chargea bientôt d'une mission de confiance qui avait ses dangers. Le trône de Naples était vacant, le Saint-Père en réclama la régence. Pétrarque parut à la cour de cette princesse Jeanne, petite-fille du roi Robert, qui a laissé dans l'histoire une réputation de galanterie et de dissipation qui devait éloigner le poëte d'un centre aussi corrompu. Il ne réussit point dans cette mission, et, après une tentative de séjour à Parme, il revint à Vaucluse décidé à vivre dans la retraite. Son âme cependant était accessible aux illusions généreuses, c'était le temps où Rienzi rêvait de rendre à Rome les jours de la république : Pétrarque, l'ami des rois, le félicita et l'encouragea dans son œuvre ; le meurtre même de son ami Colonna ne le détacha pas de Rienzi. Mais, avec la mort du tribun s'évanouit ce fantôme de restauration républicaine, et en même temps Laure, son idéale amante, était enlevée par cette peste de 1348, que Boccace a décrite avec de si vives couleurs.

C'était une âme inquiète et née pour les grandes choses. La douleur de la mort de Laure, qui lui inspira ses chants les plus tendres et de si longs regrets, ne pouvait pas remplir son cœur tout entier et il ne pouvait oublier qu'il était homme et citoyen du monde. Après un court séjour chez Louis de Gonzague à Mantoue, dans la patrie de Virgile son idole, il écrivit une lettre à Charles IV en le suppliant de rendre la paix à sa patrie. En 1350 il put rentrer à Florence où il vécut quelque temps avec Boccace, et il put revoir Arezzo où il était devenu un étranger. La peste le chassa de Florence et, toujours accompagné de son ami, il fit un séjour à Venise. Peu à peu il voyait disparaître tous ceux qu'il avait aimés, et son âme était pleine

d'armertume; il était d'une vie austère, toute vouée aux plus ardus travaux. A Ferrare, où il était allé voir le prince, il tomba malade et pour se remettre chercha une petite ville paisible où dans des travaux chers à son esprit, il retrouverait le calme et la santé. C'est à Arqua qu'il se fixa; mais, envoyé en mission, il dut interrompre son séjour pour aller à Venise, et



Laure de Noves — Fac-similé d'un Portrait du XVIe Siècle — British Museum

n'y parut que pour tomber en défaillance le jour où il devait prononcer son discours devant le grand conseil. Il put revenir à Arqua et reprendre ses études; le 18 juillet 1374, on le trouva le front penché sur un livre, assis dans sa bibliothèque : la mort l'avait pris dans cette attitude, image de la science et de l'inspiration, surpris au sein même de l'étude. On lui fit de splendides funérailles auxquelles présida François de Carrare; toute la noblesse

de la ville suivait le cercueil, et la cité entière assista à ses obsèques. Il repose devant la porte de l'église d'Arqua et, dans son testament, il prononce le nom de Boccace en lui laissant une preuve de leur amitié. Il légua ses manuscrits précieux à la république de Venise.

Dante est l'inspirateur de Pétrarque et son maître; s'il a son génie original et ses tendances



François Pétrarque, né à Arezzo en 1304, mort en 1374. — Fac-simile d'un Portrait du XVIe Siècle (British Museum).

personnelles, on a rapproché cependant les *Rime* des pièces détachées du *Convito :* c'est aussi la passion qu'il ressent pour Laure qui lui dicte ses plus belles inspirations, celles qui vont droit au cœur et qui emportent le nom d'un poëte à la postérité. Il a puisé à l'étude des maîtres anciens une certaine clarté, une limpidité d'esprit qui l'éloigne du mysticisme de Dante et de ses nuageuses allégories. Il s'est assimilé la langue et il est vraiment un

écrivain latin (encore qu'on lui reproche quelques solécismes); il a l'abondance de Cicéron et écrit la prose en poëte, c'est-à-dire que l'image est vive, éclatante, et que le discours est empreint d'un certain lyrisme. Il a aussi un art d'imitation qui peut permettre de confondre ses écrits avec ceux des poëtes de la fin de l'empire, et il lui arrive parfois de reproduire jusqu'au plan et la méthode de tel ou tel écrivain de Rome. Dans ses *Consolations*, il se plonge à l'envi dans l'antiquité et, pour exhorter un ami à supporter les coups dont le sort le frappe, il appelle à son aide tous les exemples que lui offre l'histoire romaine. C'est sans doute un écrivain de haute imagination, mais, s'étant mêlé étroitement aux choses du temps, il reste sur le terrain pratique et ne prend ses exemples que dans la vie contemporaine ou dans les faits attestés par les écrits de ses maîtres les anciens.

Pétrarque, grande âme errante, a vu la France du XIV[e] siècle aux mains des ennemis; il a résidé à Avignon, à Montpellier, à Bologne, à Paris, à Cologne, à Naples, à Gênes, à Rome, à Parme, à Florence, à Venise, à Padoue, à Milan, à Prague; il a été l'ami des rois, l'hôte et le correspondant des pontifes, le pensionnaire des seigneurs. Il a trempé dans toutes les combinaisons de la politique, il a rêvé tous les rêves. Il est plus lettré que dévot et quoique chanoine, évêque, prieur, il a une religion indulgente qui lui permet d'avoir pour ami un homme comme Boccace, et il s'autorise de cela pour reprocher doucement à l'auteur du *Décaméron* la liberté de ses écrits, et l'exhorter à plus de retenue. Quand il écrit sur un sujet religieux, il appelle à lui, comme plus tard Marcile Ficin, le témoignage des philosophes et des rhéteurs, et cite Cicéron et Sénèque plutôt que les saintes Écritures.

Il y a en lui un besoin de solitude qui le pousse vers Vaucluse ou Arqua, mais en même temps il est homme et il a les ambitions de l'homme : il rêve le triomphe et, s'il l'accepte avec humilité, il l'a cependant recherché avec ferveur. C'est un sage plutôt qu'un saint quoique sa vie soit pure. Il a une certaine liberté d'esprit qui ne l'enchaîne point aux rêveries de son temps et ne l'asservit point aux erreurs de l'astrologie et aux préjugés du temps. Il n'a pas une mission politique d'homme de parti comme Dante, il est plus large d'idées que lui et moins *sectaire*, — si l'on ose dire de Dante qu'il a appartenu à une secte, — et cela lui sert à regarder du haut de l'observatoire où il se retire pour assister à la mêlée humaine, et voir de quel côté penche la balance? Quand il croit le moment venu de faire entendre sa grande voix en faveur de la justice, il prend la plume et trace ses lettres aux pontifes et aux empereurs. Il parle avec liberté et indépendance aux pasteurs des peuples et des âmes!

C'est un affamé de savoir et d'étude; il pleure de ne pouvoir point lire Homère dans le texte grec. « Ton Homère, écrit-il à Sygéros, gît muet à mes côtés; je suis sourd près de lui; mais cependant je jouis de sa vue et souvent je l'embrasse. »

Quelle est cette *Laure* qui a joué un si grand rôle dans la vie du poëte? Est-ce une fiction? Est-ce une réalité? Elle s'appelait Laure de Noves, elle était belle et jeune; fille d'Audibert de Noves, elle était déjà mariée quand il la vit pour la première fois dans une église d'Avignon, à Sainte-Claire. Il l'aima dès le premier moment et pendant vingt ans il garda cette passion au cœur comme un foyer fécond d'inspiration. Il l'a aimée comme on aime à vingt ans, d'abord avec enthousiasme, avec candeur, avec chasteté. Il avait vingt-trois ans le jour où il la rencontra, et, déjà, il portait l'habit ecclésiastique. Plus tard il la poursuivit

et la désira vivement; elle était chaste et pure, elle le repoussa. Il s'éloigna, puis il revint et supplia encore; il partit une autre fois et revint de nouveau. Le jeune homme était devenu homme mûr, il l'aimait encore. Laure meurt de la peste en 1348; il la pleure en des sonnets de la dernière heure qui sont plus profonds, plus passionnés et plus réellement beaux que ceux où il célèbre « ses yeux sereins, sa belle bouche angélique, pleine de perles, et de roses, et de douces paroles ». Il y a du précieux dans les *Rime* des premiers temps; il y a des cris de douleur dans les *Sonnets*, témoin ce beau passage où il s'écrie :

Morta colei che mi facea parlare
E che si stava de' pensier' mie' in cima.

Dans un grand accès de désespoir, il résolut d'abandonner le monde et il écrivit sur la première page de son Virgile le serment de fuir Babylone et de se détacher de tous les liens de la vie. « Mais, comme l'a dit M. Ghébart dans les *Origines de la Renaissance*, les lettrés comme Pétrarque ont raison de ne jamais priver le monde de leur éloquence, de leur ironie, de leur sagesse et du bruit sonore de leur génie. »

ACCIAIUOLI (Nicolo)

(1310-1366)

Partout à Florence on retrouve le nom de cette famille, quoiqu'elle ne soit pas originaire d'une ville de Toscane.

Une branche s'en détache et se fixe dans la grande cité au XIVe siècle et, le 12 septembre 1310, naît Nicolo qui sera la gloire de cette maison des Acciaiuoli.

C'est surtout à Naples que Nicolo exercera son action. Il avait été appelé dans le royaume comme instituteur du jeune prince Louis de Tarente, fils de Catherine de Valois qui était restée veuve de Philippe, le prince de Tarente.



Nicolo Acciaiuoli.
Tiré des *Cent Capitaines illustres* d'Aliprando Caprioli.
(British Museum.)

Toujours fidèle, il suivit les péripéties de cette cour de Naples au temps de la reine Jeanne Ire, qu'il accompagna à Avignon, et lorsque Louis de Tarente lui eut donné sa main, Acciaiuoli

les fit couronner à Naples. Il fut nommé par la reine grand sénéchal du royaume. C'était la plus haute dignité à laquelle on pût aspirer alors.

Chassée de sa cour par le roi de Hongrie, errante et toujours à la veille de quelque grand désastre, la reine fut sauvée par Nicolo qui se présenta aux Florentins et implora des secours en faveur de la petite-fille du roi Robert de Naples qui avait été leur fidèle alliée.

D'une rare énergie et d'une dextérité sans seconde, on le vit lever une armée et tenir tête aux condottieri qui flairaient une proie facile à saisir. Mais la cour était épuisée et ne pouvait payer son armée; on la vit, un jour de bataille, passer toute entière à l'ennemi. Acciaiuoli est mort en 1366. Matteo Palmieri, le secrétaire apostolique, a écrit sa vie.

BOCCACE

(1313-1375)

On peut regarder Boccace comme un des premiers classiques de la prose italienne; il a eu, en outre, la gloire de révéler publiquement au peuple toscan le génie de Dante en le commentant publiquement.

Je ne sais pas sur quoi l'ingénieux Dandolo, l'auteur du *Guide esthétique de Florence*, se fonde pour placer à Paris le berceau de l'auteur du *Décaméron* : l'*Osservatore Fiorentino* le fait naître en 1313, à Certaldo, et c'est la tradition qui est restée la plus vivante en Toscane. Son père était marchand et c'est malgré lui qu'il se fit littérateur; très-versé dans les auteurs anciens, il se révéla néanmoins comme un admirateur de la langue vulgaire, et le premier auteur italien qu'il voulut lire et qu'il sut bientôt par cœur, c'est le poëte de la *Divine Comédie* auquel il allait devoir sa plus haute inspiration, et ce discours éloquent prononcé sous les voûtes du Dôme, le jour où il maudit Florence pour avoir fermé ses portes au plus glorieux de ses enfants. L'œuvre nous est restée et elle est digne de sa réputation.

Le hasard l'avait amené à Naples, au moment où le roi Robert y accueillait Pétrarque dans toute la pompe de sa cour. Il y connut le poëte, s'éprit pour lui d'une tendresse respectueuse et d'une profonde admiration; il lui voua jusqu'à sa mort l'amour d'un fils. C'était un beau cavalier que Boccace au printemps de sa vie; galant, hardi, entreprenant, il osa porter ses vœux jusqu'à la fille du roi de Naples, et couvrant ses désirs du manteau de la poésie, il écrivit le nom de la princesse en tête d'un de ses chefs-d'œuvre : *la Fiammetta*. Il ne faisait qu'apparaître à Florence, où son père l'avait rappelé au moment où y régnait ce fou furieux qui s'appela le duc d'Athènes, il revenait sans cesse à Naples, où successivement

il jouit de la faveur de deux reines ou de deux filles de reine, très-éprises des œuvres de l'esprit. La mort de son père le rappela enfin en Toscane et il se fixa définitivement à Florence. C'est là qu'il reçut Pétrarque se rendant à Rome pour le jubilé; il avait été séparé vingt ans de lui, et, devenu son ami fidèle, il s'employa activement à faire rendre au poëte exilé ses droits de citoyen et sa réintégration dans les biens paternels; car le père de Pétrarque avait subi le sort de Dante, il appartenait au même parti que lui, et c'est à cause de son long exil que son nom semble moins lié à celui de Florence que celui de ses grands émules. Boccace eut la satisfaction de lui porter, de la part de la *Signoria*, le décret qui lui rendait tous ses droits personnels.



Accursio, Jurisconsulte florentin. — Tiré des *Illustrium Jurisconsultorum imagines* du British Museum.

Il y a deux personnalités bien distinctes dans Boccace; les Français, et même les étrangers, le jugent souvent sur la première partie de sa vie seulement. Il est certain qu'on associe à son nom une certaine réputation de lascivité, et qu'on ne le prononce qu'avec réserve. C'est au Boccace de la cour de Naples, à l'amant du plaisir, au poëte léger que ceci s'adresse; mais à partir de 1360, l'auteur du *Décaméron* fait un singulier retour sur lui-même; il se voue aux études profondes, et suit les traces d'Accursi, le grand jurisconsulte, ne s'entoure que de savants et de lettrés, vit dans l'intimité des philosophes grecs de Byzance qui affluent à Florence, où les études antiques sont en honneur; il prend même l'habit clérical. C'est à Pétrarque surtout, et aussi aux conseils d'un chartreux, que cette conversion est due; peut-être même Boccace serait-il allé trop loin pour nous dans cette voie de réforme, sans une admirable épître du chantre de Laure, qui le dissuada d'abandonner la poésie, comme il en manifestait l'intention, mais de vouer plutôt sa plume au culte du beau, du bien et de l'utile.

Il est certain que, pendant les dernières années de son existence, il vécut de la vie contemplative, tout entier à Dieu, à son salut et à ses livres. Pétrarque mort en 1374, il en ressentit une telle douleur qu'il assura ne lui pouvoir survivre, et, effectivement, il abandonna la terre l'année 1375. Cet homme si brillant, ce poëte léger, ce courtisan qui vivait dans l'intimité des reines, a laissé un testament qui est un chef-d'œuvre d'humilité. Il avait un ami qui se nommait Ciango de Montemagno; il laissa à la fille de cet ami, nommée Bruna, « un bois de lit, un matelas de plume, une paire de bons draps, une petite table sur laquelle il mangeait, deux nappes, deux serviettes, et son habit de moine doublé d'étoffe pourpre. » Le reste consistait en deux legs de deux saintes images à Saint-Jacques de Certaldo sa patrie. Il donnait tous ses manuscrits à Martino da Signa qui devrait les laisser copier à quiconque le demanderait. C'était là toute la fortune de celui qu'on avait connu si choyé

à la cour de Naples, le pensionnaire de deux rois et l'amant des princesses napolitaines.

Son tombeau n'est point à Santa-Croce, où il mériterait d'être, entre le Dante et Machiavel; mais Certaldo, sa patrie, avait recueilli ses cendres, car il y était mort en 1375; c'est même là qu'il séjournait depuis 1373. D'ailleurs, son monument funèbre ne nous est point parvenu intact, il a subi bien des vicissitudes; placé d'abord dans l'église de San Giacomo, on l'éloigna du lieu primitif pour construire les orgues. En 1783, une fausse interprétation de la loi sur les sépultures à l'intérieur des églises, rendue par le grand-duc Léopold, fit enlever les ossements de la caisse qui les contenait : on les recueillit avec un parchemin contenu dans un tube de plomb déposé dans le cercueil; mais, depuis, on a déposé ces ossements en quelque lieu où l'inscription ne les avait pas revelés jusqu'en 1843. Filippo Villani a laissé de lui une description qui s'accorde bien avec le buste qui est à Certaldo et qu'on a lieu de croire authentique. Le sourire effleure ses lèvres, il est gros et fleuri, grandet fort, le nez est légèrement déprimé et épaté sur les joues; il n'a aucun des caractères de la beauté virile, mais il y a comme un reflet de belle humeur sur cette face heureuse. C'est en un mot le poëte du *Décaméron*, et non le philosophe des derniers jours de sa vie, que l'artiste nous a représenté.



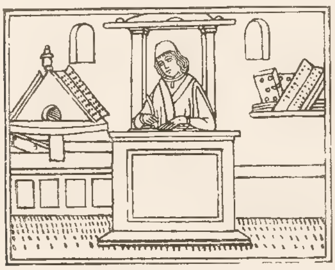
Giovanni Boccace 1313-1375 — D'après un Portrait du British Museum.

C'est toujours dans la correspondance privée, où l'âme s'épanche sans témoins, que nous cherchons, nous autres écrivains, le secret caractère de ceux que nous voulons faire connaître. François, gendre de Pétrarque, annonce à Boccace la mort du poëte; et l'auteur du *Décaméron* lui écrit, en langue latine, une épître qui nous montre combien son âme était accessible à la douce pitié, à la vénération profonde, et de quelle douleur il se sent frappé en face de ce trépas.

« Mon premier mouvement a été de courir à vous pour pleurer ensemble et votre malheur et le mien, et dire l'adieu suprême à notre père commun : mais, depuis dix ans que je commente en public la *Comédie* du Dante, je suis atteint d'une infirmité qui, sans être périlleuse, entraîne avec elle une certaine incapacité. En recevant votre lettre, j'ai pleuré toute la nuit, non pas par commisération pour cet homme excellent (les vertus dont il était doué me sont un garant qu'il jouit aujourd'hui de l'éternelle gloire en présence du Seigneur), mais, pour moi-même qu'il a laissé comme un vaisseau en pleine mer et sans pilote. En me laissant aller aux agitations de mon âme, j'ai pensé aux angoisses de la vôtre, et à celles de la respectable Tullia, ma sœur et votre femme. Comme Florentin, je porte envie à Arqua, qui, obscure jusqu'ici, va devenir fameuse dans les fastes du monde.

Le voyageur qui revient des rives lointaines de l'Orient, en voguant dans l'Adriatique, regardera à l'horizon les monts Euganéens, et dira à ses compagnons : « C'est au pied « de ces collines bleuâtres que repose Pétrarque. » — O malheureuse patrie qui ne possédera pas les cendres d'un fils aussi sublime ! Tu n'as pas mérité ce bonheur, car, vivant, tu n'as pas songé à l'attirer vers toi et à le rappeler. Peut-être l'aurais-tu fait, s'il eût été un artisan de trahison, et s'il eût été souillé de vices et dévoré d'ambition ou d'envie. »

Je ne sais si l'étude constante d'époques aussi fortunées pour la littérature et les arts amène une certaine aversion pour les orages menteurs de la politique contemporaine, et nous rendent injustes envers notre temps ; mais notre cœur se complaît dans l'intimité de ces grands noms : Dante, Boccace, Michel-Ange, Donatello; grandes âmes dont le caractère est



Boccace écrivant le Décaméron. — Tiré des Illustrations de Savonarole. — Par Gustave Gruyer.



Il conte d'Anverso. Tiré du Boccace de 1492.

à la hauteur du génie, grands cœurs dont on saisit les battements dans ces écrits qui nous les révèlent.

Boccace est le premier qui ait écrit le roman proprement dit, la Nouvelle et les poëmes en octave dans la langue vulgaire; c'est un créateur. On lui doit *Ameto, Il Filostrato*, *l'Amorosa visione* et *Il Ninfale fiesolano*, œuvres poétiques de sa jeunesse qui ont été imitées plus tard et qui ont fait école. Dans les *Dix Journées*, la Fiammetta, écrite en 1344, est regardée comme son chef-d'œuvre. La *Vie de Dante* est la première biographie du poëte de la *Divine Comédie* et depuis on n'y a ajouté que peu de notes nouvelles. On lui doit encore la *Généalogie des dieux*, les *Femmes illustres* et les *Infortunés illustres*, ainsi qu'un traité sur les monts, les forêts et les fleuves. Si on se reporte au temps où ces choses-là ont été écrites, on voit quel novateur hardi était le poëte du *Décaméron* qui devançait son siècle et ouvrait la voie en mythologie, en géographie, en littérature et en philologie. Il était déjà malade et près de sa fin quand il entreprit de commenter Dante et la *Divine Comédie*. On lui accorda la faculté de monter en chaire dans Sainte-Marie-des-Fleurs, et là le peuple florentin se porta en foule pour entendre cette voix éloquente qui venait lui révéler les beautés de l'œuvre, encore nébuleuse pour tous, malgré les commentaires du propre fils de l'Alighieri.

C'est dans une de ces mémorables séances qu'il trouva ces accents vengeurs qui firent

venir le rouge au front des Florentins pleins de remords du crime de leurs ancêtres. Déjà courbé par l'âge, brisé de fatigue, accablé par la mort de Pétrarque, il fit retentir les voûtes du Dôme de ces grandes paroles qu'on nous a conservées : « Oh ! Florence ! quelle démence était donc la tienne, on t'a vu chasser de ton sein le plus glorieux de tes enfants, un être tel qu'aucune cité ne pourrait, parmi les siens, trouver un autre aussi sublime à lui opposer. De quelles victoires, quels triomphes, quelle supériorité plus grande peux-tu t'enorgueillir ? Tes richesses sont incertaines, tes beautés sont fragiles et elles passeront demain; tes élégances sont vaines, puériles ; le peuple seul, qui juge les choses sur leur apparence plutôt que sur la réalité, peut les regarder comme une gloire. Tireras-tu vanité de tes marchands, de tes



Illustration tirée d'un Exemplaire du Décaméron. Imprimé à Venise en 1492 (1).

orfèvres, de l'ancienneté des races et de l'illustration de tes familles ? Mère dénaturée, ouvre enfin les yeux, contemple ton méfait, et que le remords et le repentir t'assiégent ! Ton Dante, ton fils, est mort en exil et c'est toi qui l'as condamné. Il repose sur un sol étranger, jamais il ne te sera donné de le revoir jusqu'au jour suprême du jugement. Il avait pour toi tout le respect d'un fils. Il aurait pu te priver de ses œuvres, puisque tu n'avais pas su l'honorer ; et, en échange de ses inspirations, tu l'as privé de ses droits de citoyen. L'exil fut éternel pour lui, et cependant il resta Florentin ; il ne t'a jamais bannie de son cœur, il a préféré Florence à toutes les villes d'Italie. Redemande ses ossements, donne à sa grande ombre cette dernière marque d'estime, et même si tu ne sens en toi le remords, fais-le du moins pour que le poids de la réprobation du monde soit moins lourd. Redemande-le, te

(1) Ces Dessins sont attribués à Grégorio de Grégori, fac-simile de l'Exemplaire du British Museum.

dis-je ! je suis certain cependant qu'on te refusera ses cendres ; mais enfin tu te seras montrée un jour pleine de pitié.

« Mais de quel espoir vais-je te bercer ? Les morts ne peuvent sentir et comprendre : Dante ne quittera pas sa dernière demeure ; il gît à Ravenne, dans cette nécropole où déjà reposent tant de morts illustres. Et Ravenne, qui sait le prix de son hospitalité, connaît aussi le prix de ce trésor. Le monde entier veille sur les restes du génie le plus grand et le plus complet que la terre ait produit. Toi, tu restes aux prises avec ton ingratitude, et c'est elle, la ville étrangère qui, dans les siècles futurs, recueillera la gloire dont tu aurais dû honorer ton poëte. »

L'œuvre populaire de Boccace, cette œuvre maîtresse que tout grand écrivain a dans l'ensemble de ses ouvrages et qui est pour ainsi dire le clou auquel s'attache sa popularité en éclipsant tous les autres, c'est le *Décaméron.* Au point de vue de l'invention et du style, c'est une œuvre unique, en raison du temps qui l'a vue naître ; on y trouve une peinture exacte et bien précieuse des coutumes florentines du XIVe siècle. C'est le monde florentin en raccourci, toutes les classes de la société y sont peintes de main de maître ; et chacun porte avec lui ses goûts, ses passions, ses qualités, ses habitudes ou ses vices. C'est un miroir où tous se reflètent. Il est bien certain qu'il y a dans cette dernière œuvre un côté licencieux qui la doit éloigner des mains de la jeunesse, mais nous sommes de ceux qui ne veulent point uniquement voir dans les œuvres des grands hommes ce qui n'est qu'accessoire. Le *Décaméron* est un cadre destiné à renfermer des tableaux contemporains. Pétrarque en a voulu traduire une partie en latin ; il a choisi l'épisode de la *Griselda*, qui forme d'ailleurs un contraste avec le ton léger de ses autres contes.

COLUCCIO SALUTATI

1330-1406

L'HONNEUR de figurer après les trois grands noms de Dante, Pétrarque et Boccace, était réservé à Salutati, qui s'est donné pour mission de corriger les textes des auteurs grecs et latins, de former des bibliothèques et des académies, de surveiller la parfaite conformité des manuscrits avec les originaux. Il passe pour le latiniste le plus élégant de son temps ; le pape Urbain V désira l'avoir pour secrétaire apostolique et il dut entrer dans les ordres pour remplir sa fonction ; devenu ecclésiastique, il était déjà veuf et semblait destiné aux grandes dignités de l'Église quand le pontife, ayant reporté le saint-siége à Avignon, Coluccio, dont la vocation n'avait rien d'entraînant, déposa l'habit, se décida à rester dans la Péninsule, et même se remaria.

Dès qu'on le sut libre, plusieurs souverains et de hauts seigneurs lui offrirent de vivre à leur cour ; il avait été chancelier de la ville de Pérouse et l'avait quittée pour le service pontifical : il ne désira pas quitter Florence, où d'ailleurs, en 1375, on l'honorait des fonctions de chancelier avec la dure mission de concilier les intérêts et de modérer les appétits des

Guelfes, des Gibelins et de toutes ces familles florentines animées les unes contre les autres de haines mortelles.

Pendant trente années, Salutati remplit son emploi avec une autorité sans seconde; il est resté le type du secrétaire de la république. C'est à son exemple que se formèrent plus tard les Gianozzo Manetti, Leonardo Bruni et Carlo Marsuppini. Il avait la correspondance avec les souverains et il savait dignement soutenir les intérêts de sa patrie, lui ménager des alliances dans le danger et détourner les périls qui la menaçaient.

Son rôle est considérable dans la politique florentine du XIVe siècle, et sa voix avait assez d'autorité pour qu'il pût prendre l'initiative des plus importantes négociations. C'est ainsi que, dans le grand schisme des anti-papes, il écrivait à Innocent VII pour l'engager à mettre un terme à ce scandale qui pouvait être la ruine de l'Église. Le fameux Jean Galeas Visconti, armé contre Florence, avait coutume de dire qu'il redoutait plus les arguments de Salutati qu'une puissante armée. Ses manifestes sont des monuments de politique et des chefs-d'œuvre au point de vue de la langue et de l'éloquence.

Il savait cependant se détacher de la politique pour prendre la défense des lettres quand, en pleine université de Bologne, Juliano Sanseverino, et à Florence même, Jean de San Miniato, moine camaldule, défendaient aux auditeurs la lecture des anciens poëtes et des écrivains profanes de l'antiquité. On le vit même alors composer des vers latins qui eurent un tel succès qu'ils lui méritèrent les honneurs d'un couronnement public. Le triomphe de Pétrarque avait enflammé tous les patriotes ; il y avait alors une admirable émulation. On résolut de renouveler ces démonstrations splendides en l'honneur de Salutati. Mais Coluccio avait soixante-seize ans et on ne couronna que ses restes. On a le récit de ses funérailles ; il faut observer que le cérémonial suivi est identiquement le même que celui qui présida plus tard aux obsèques de Leonardo Bruni et de Marsuppini : ce fut le gonfalonier en exercice qui fut chargé de monter sur l'estrade où reposait le cadavre et de déposer sur son front la couronne de lauriers. Il repose à Santa Maria Novella.

Ce sont ses *Lettres politiques* qui sont regardées comme son œuvre la plus forte; mais presque tout ce qu'il a écrit en dehors de cette correspondance est resté inédit. On connaît les poésies latines publiées dans le 3e volume des « Poëtes italiens illustres. » L'abbé Méhus s'est fait l'éditeur des *Lettres politiques* et Lami les a données plus complètes, mais il est loin cependant d'avoir tout réuni.

Il existe dans l'église de Fiesole une tombe d'un évêque mort en 1466 qui porte le nom de Salutati et qui pourrait appartenir à la même famille que Coluccio. C'est une des œuvres les plus admirables de Mino de Fiesole. Cet évêque était surtout jurisconsulte et on lui doit des consultations sur la jurisprudence civile et canonique. C'était un familier du pape Eugène IV; Nicolas V lui avait continué ses faveurs et il a été nommé à l'évêché de Fiesole en 1450.

Un certain nombre d'écrivains ont attribué cet admirable monument, qui est l'honneur de l'église de Fiesole, au premier des Salutati, mais c'est le double intérêt des œuvres d'art de devenir, à un moment donné, des documents historiques. Le monument de Fiesole est signé et daté, et il n'y a pas d'équivoque possible; nous le publions ici, en le rattachant à la sculpture et à son auteur, le Doux Mino.

FRANCO SACCHETTI

(1335-1410)

Conteur facile, léger, un peu grivois quelquefois et qui brave l'honnêteté dans ses récits, Sacchetti n'est point un inventeur comme Boccace et il est un reflet plutôt qu'un type; cependant il a de la verve, de l'entrain et, en voulant amuser les autres, on voit qu'il a commencé par s'amuser lui-même. Ses *Contes* empruntent un intérêt considérable à cette circonstance que Sacchetti, très-mêlé au mouvement de son temps, a introduit dans son récit des contemporains illustres, et a recueilli sur Dante, sur Giotto et sur d'autres grandes personnalités la tradition encore vivante. Il les fait vivre à nos yeux, ce ne sont plus de pures abstractions, et le Pogge, Scipione Ammirato, Vasari, Baldinucci et de plus fiers encore, se sont souvent appuyés sur lui pour cette raison supérieure qu'il est contemporain et qu'il a vu ce qu'il écrit.



Sacchetti.

Sa famille est illustre. Il s'appelle Franco di Benci d'Uguccione; on l'a surnommé *le Bon (il Buono)*, et il est allié à la famille de Dante. Il débute d'abord par des poésies et on le range, à son aurore, parmi les imitateurs de Pétrarque. Il a participé aux charges de l'État à Faenza, à San Miniato, comme capitaine de la province florentine dans les Romagnes, ambassadeur à Gênes et podestat à Bibbiena. On croit que c'est à Casentino qu'il a écrit ses *Nouvelles*. L'exemplaire que j'ai sous les yeux en contient deux cent cinquante-huit. Il se fait l'écho de tous les bons contes qu'il a entendus dans sa vie; pourvu que le récit soit comique, tout lui est égal; il prend la plume et raconte sans aucun souci de la licence permise ou des limites qu'il ne faut pas franchir. Il est un écho du *Mercato Vecchio* : c'est dire qu'il a la parole grasse et l'accent énergique et pittoresque; mais dans le nombre il ne faut pas oublier qu'il y a une quinzaine de nouvelles qui ont pour héros des hommes comme Dante et Giotto. Il est curieux d'observer que certains écrivains austères sont immoraux, tandis que celui-là, avec sa forme comique et légère, est au fond un esprit honnête, droit et moral.

Sacchetti a eu trois femmes, toutes de sang illustre; la première est une Strozzi, la deuxième une Gherardini, la troisième la fille de Francesco di ser Santi Bruni. Cela ne l'a pas empêché d'avoir pendant vingt-six ans une quatrième inspiratrice à laquelle il a dédié ses vers. Il a eu deux fils : l'un, Philippe, est un poëte; l'autre, Nicolas, a été gonfalonier de justice en 1419.

Il a parfois de très-beaux élans; c'était un patriote et un galant homme. Il vit encore à cause de sa bonhomie et par ce seul fait qu'il a cité des faits relatifs aux grands esprits de son temps. Sa vie publique fut sérieuse et sa vie littéraire est pleine de gaieté et de santé.

Il a vécu soixante-quinze ans, cher à ses contemporains qu'il a fait rire ; il a écrit des *Sermons*, des *Lettres*, et un poëme burlesque, réédité presque récemment, en 1819; il est intitulé : *La Battaglia delle Vecchie con le Giovanne;* on voit le parti qu'un écrivain qui a le génie comique peut tirer d'un tel titre. C'est un artiste sans le savoir et un historien sans qu'il s'en doute.

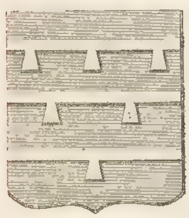
BONACCORSO PITTI

(1335 1425)

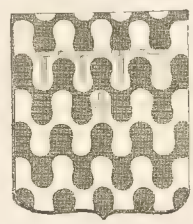
PITTI est un aïeul du grand Pitti du XVe siècle, celui dont le palais des rois d'Italie, à Florence, porte encore aujourd'hui le nom ; il a mérité, trois siècles après sa mort, une réputation de chroniqueur qu'il a bien gagnée. Il peut passer aussi pour l'un des inventeurs, en Italie, de cette littérature des *Mémoires,* si passionnante et si fort à la mode dans ces dernières années.

C'est un type étonnant que ce Bonaccorso ; il naît vers 1355, et meurt dans le premier quart du XVe siècle. Il appartient aux Néri et aux Pitti, c'est-à-dire à une famille qui a toujours occupé les hauts emplois et qui, par la fortune qu'elle parviendra à acquérir au moyen de la banque et du négoce, marchera bientôt l'égale des princes et la rivale de la famille des Médicis.

Raconter les histoires et les aventures dont Bonaccorso est le héros, c'est écrire après lui le roman de sa vie. Je ne vois guère que Benvenuto Cellini, l'inimitable Casanova et notre chevalier d'Eon, pour le surpasser comme aventuriers. Il devient un type pour l'histoire anecdotique du peuple florentin, et le réel mérite des mémoires qu'il nous a laissés, c'est de peindre au vrai — à moins d'exagération, probable d'ailleurs — la vie d'un grand nombre de Florentins au commencement du XVe siècle.



B[illegible]



Pitti.

Grand joueur, grand bretteur, libertin, curieux d'aventures, très-lettré, rusé, apte au commerce, capable de tenue à ses heures et ambitieux toujours ; d'une activité infatigable, courageux, et par-dessus tout ondoyant et divers, capable enfin de monter avec la marée sans se laisser submerger par elle : il a fait tous les métiers, vu tous les pays et joué tous les rôles.

C'est un de ces *Lombards*, si communs au XIVe siècle, qui s'en vont cherchant fortune de par le monde. Ils mêlent le trafic aux chances du jeu, les combinaisons de la politique aux hasards de la spéculation et vont offrir à qui n'y pense guère des chances de gain problématiques ou des emprunts à gros intérêts. Un jour, le jeu les a enrichis et les voilà marchant à l'égal des princes ; le lendemain, ils restent en gage en une hôtellerie. Entre deux aventures,



B. ROSSELLINO _ TOMBEAU DE LEONARDO BRUNI _ 1449

ils reviennent dans leur patrie, prennent part aux luttes des partis et montent au pouvoir, s'ils ne laissent leur peau dans quelque rixe. Bonaccorso a eu toutes les aventures, sans compter ses bonnes fortunes avec les baronnes de Bavière; et, un beau jour, il a presque joué un rôle dans notre histoire de France, étant devenu le familier du duc d'Orléans et du duc de Berri. Il les avait connus à Paris, au moment où, en compagnie de Bernardo da Cino, autre aventurier financier qui traitait de la rançon des rois, ils avaient été envoyés en ambassadeurs auprès du pape à Avignon pour essayer d'une conciliation entre l'antipape Benoît XIII et Boniface IX. C'est un épisode extrêmement intéressant de sa vie : il joue, il gagne, il perd, il reste en gage et toujours trouve le moyen de remonter sur l'eau; il joue même pour son maître le duc d'Orléans, et il se bat aussi en duel avec Montluc. Avec tout cela, il finit cependant par se faire prendre au sérieux par les Florentins, qui l'envoient demander au roi de France des secours contre le duc de Milan, et en 1418 son fils Luca est assez riche pour avoir pignon sur rue, et acheter des terrains et la maison de feu Roberto de Rossi pour 450 florins d'or. C'est là que s'élève aujourd'hui ce palais Pitti, célèbre dans le monde entier.

Vers la fin de sa vie, probablement lassé de courir le monde, Bonaccorso se repose à Pescia, c'est le dernier nom de résidence qu'on trouve noté dans son œuvre; et là il se met à écrire sa vie jour par jour, avec un entrain et une verve qui, je le répète, font beaucoup penser à Cellini ou à Casanova. Il s'en va, notant toute chose et mêlant les péripéties bizarres et décousues de sa vie privée à celles de la grande et solennelle histoire. Le jour où (le 23 novembre 1407) survient cet assassinat du duc d'Orléans, qui devait avoir tant d'influence sur la politique française, notre Bonaccorso note tranquillement : « J'ai gagné, ce jour-là, cent florins d'or dans un contrat de laine. » Il était alors maître des écuries du duc d'Orléans.

En 1423, il était encore capitaine à Castellaro des Romagnes et, homme d'énergie, il fait décapiter sept habitants de Forli qui avaient formé le projet d'ouvrir les portes de la ville au duc de Milan.

Ce n'est qu'en 1720, c'est-à-dire plus de trois siècles après qu'il les avait écrits, qu'on a publié ses mémoires à Florence sous le titre : « *Cronica di Buonaccorso Pitti, con Annotazioni.* Florence, 1720, in-4°. »

AGNOLO PANDOLFINI

(1360-1446)

D'UNE sagesse profonde et d'une rare sagacité, Pandolfini est le type du citoyen intègre qu'on vient chercher dans sa demeure, et auquel on fait violence pour le porter aux hauts emplois. C'est un écrivain aussi, et un moraliste plein de bonhomie. Il a laissé un livre qui restera dans la langue italienne : *Il governo della Famiglia.*

Tiraboschi et Quinqueni, que nous consultons toujours parce qu'ils sont les sources en matière d'histoire littéraire, ont oublié Pandolfini : et de fait, c'est une personnalité qui n'a point d'éclat, mais surtout de la solidité. Il ne fait point de bruit dans

l'histoire comme dans sa patrie ; il fut modeste, utile et bon pour tous. Voici en deux mots sa carrière : il naît à Florence même en 1360, fils d'un négociant qui s'était enrichi à Naples. Riche et indépendant, très-sensé, très-lettré, d'un esprit très-pondéré ; on le pousse malgré lui aux honneurs ; il est deux fois nommé à la seigneurie en 1397 et 1408, et trois fois gonfalonier de justice.

La République l'envoie auprès de Martin V, de l'empereur Sigismond et du roi Ladislas, et il obtient de ce dernier la cession du territoire de Cortone comme indemnité des pertes subies dans la campagne de Naples. En 1414, 1420 et 1431, il est trois fois gonfalonier de justice et, comme grand consulteur, il est toujours l'arbitre de ses concitoyens divisés par cette lutte intestine sans cesse renaissante.

C'était un homme d'une sagesse profonde et d'une rare sagacité ; il avait prévu les désastres de Lucques et il avait tout fait pour dissuader le conseil della Balia d'engager ses concitoyens dans cette guerre. Il était l'ami de Cosme le Vieux, et son autorité lui plaisait ; il était prêt à la seconder. Quand on l'exila, il protesta et il provoqua son retour : il ne parvint pas toutefois à le désarmer dans sa colère contre Palla Strozzi, qui était un parent de la femme qu'il avait épousée. Cet exil de Strozzi lui tenait à cœur ; il se retira du monde, très-vieux déjà, mais destiné à vivre longtemps encore, puisqu'il devait mourir plus qu'octogénaire. Il se retira dans sa villa de Ponte a signa ou de Gangalandi et y vécut dans la plus honorable des retraites, entouré de considération ; toujours hospitalier aux plus puissants comme aux plus humbles ; rendant des arrêts comme un juge toujours écouté, recevant la visite des pontifes et des rois ; ayant sans cesse présente à l'esprit l'heure de sa mort et puisant dans cette idée constante une grandeur et une sérénité parfaites. C'est là qu'il écrivit pour les siens ce traité de morale familière qu'il intitula : *Il Governo della Famiglia*. C'est un livre d'un style élevé, écrit dans une langue très-châtiée, pleine d'originalité, de pensées et qui respire une quiétude profonde. C'est de la philosophie douce professée sans effort. Dandolo en a fait un précis en quinze pages, qui donne une idée juste de l'œuvre.

LEONARDO BRUNI ARETINO

1369-1444

LEONARDO Bruni, qui repose à Santa Croce, dans le superbe tombeau élevé aux frais de la République Florentine par Antonio Rossellino, fut un des restaurateurs des lettres grecques et latines au XVe siècle, et son action s'exerça dans un ordre d'idées tout pacifique. Il ne se rattache à la politique que par des hautes missions de conciliation, ou par des hommages publics rendus au nom de la patrie à des souverains étrangers ou des seigneurs des États voisins de la Toscane. Il est célèbre par sa science et son éloquence, et son caractère semble avoir été à la hauteur de son savoir.

Leonardo est né à Arezzo ; il a fait ses études à Florence et, au moment où les lettres

grecques commencèrent à être en honneur grâce à l'influence des savants venus de Constantinople, il reçut les leçons d'Emmanuel Chrysoloras. C'est par l'influence de Poggio qu'il occupa, en 1405, les fonctions de secrétaire apostolique auprès du pape Innocent VII. Le pape, en le voyant, l'avait trouvé trop jeune, mais en le soumettant à de difficiles épreuves, il constata toute sa supériorité. Les successeurs du pontife lui continuèrent leur confiance et sous Grégoire XII, Alexandre V et Jean XXIII, il remplit les mêmes fonctions.

En 1410, la République de Florence, jalouse de s'attacher un citoyen de ce mérite, l'appela à la chancellerie ; il vint occuper son poste, mais il aimait mieux la vie du Vatican, et quelques mois après il abandonna Florence pour résider à Rome.

Cependant le concile de Constance avait déposé Jean XXIII, et Leonardo, considéré comme un rebelle, s'enfuit à pied avec le pontife, courant tous les dangers et subissant pendant trois jours toutes les privations imaginables.



Leonardo Bruni Aretino.

Il trouva un asile à Florence, comme le pontife déposé, qui devait y mourir et y trouver une tombe superbe sculptée par Donatello (au baptistère de San Giovanni). En 1415, paisiblement retiré à Arezzo, Leonardo écrivit cette *Histoire de Florence* dont toutes les bibliothèques de l'Italie possèdent des copies manuscrites. L'effet fut considérable : le conseil du gouvernement envoya à Leonardo le diplôme de citoyen de Florence, et on assura son avenir par une pension reversible sur la tête de ses enfants. On le pressa alors de reprendre les fonctions de chancelier, et il accepta. C'était en 1427 ; il devait mourir dans ces fonctions et les honorer de façon à en faire désormais l'ambition de tous les citoyens.

C'était un homme digne, noble de sentiments, d'une probité accomplie et, en un mot, d'un grand caractère qui se révélait dans toutes les circonstances de sa vie. Tout étranger qui passait à Florence avec une mission, voulait le connaître et le révérer. Un jour, un Espagnol épris des lettres, demanda à lui rendre hommage, et, arrivé en présence, prétendit rester agenouillé devant lui pendant tout le temps de sa conférence. Il mourut subitement en 1444 et l'effet de sa mort semble avoir été considérable, non-seulement à Florence, mais dans l'Italie tout entière.

La République chargea le fameux Gianozzo Manetti de prononcer son oraison funèbre. On déposa le cercueil sur un catafalque élevé sur la place de Santa Croce, et Manetti couronna le cadavre : on avait posé sur la poitrine un exemplaire de l'*Histoire de Florence*. Bernardo Rossellino, chargé de la sculpture du mausolée, s'inspira de cette cérémonie grandiose et il a laissé une œuvre qui peut passer pour une des plus belles qui soient sorties de la main des hommes.

Arezzo sa patrie, jalouse de Florence, voulut rivaliser avec elle pour rendre à son grand

citoyen les derniers honneurs, mais Florence devait garder ses restes dans son Panthéon.

Ses œuvres sont nombreuses, elles consistent surtout en traduction de manuscrits latins et grecs, et en œuvres historiques ; il écrivit des biographies nombreuses, parmi lesquelles celles du Dante et de Pétrarque. C'est l'abbé Méhus qu'il faut consulter, pour connaître le mieux cette personnalité, qui nous intéresse d'autant plus, qu'un très-grand artiste, en fixant ses traits sur le marbre, lui donne cette réalité de vie qui manque à d'autres hommes du xve siècle, pures abstractions pour notre esprit et dont nous ne pouvons nous retracer exactement l'image.

POGGIO BRACCIOLINI

(1380-1459)

DEVENU plus tard citoyen de Florence, Poggio naît à Terranuova, dans le territoire d'Arezzo, en 1380 ; il est cependant désigné sous le nom de Pioggio Fiorentino : car ayant reçu le droit de cité, il devint chancelier de la République.

Ses premières études s'étaient faites à Florence, de là il était parti pour Rome, où il avait été employé dans la secrétairerie pontificale. Il y resta cinquante ans, constamment occupé aux études les plus ardues, aux rédactions des brefs et des bulles, jouissant de la confiance des Pontifes qui se succédaient et employé aux missions les plus délicates. Il avait assisté au concile de Constance, et chaque fois que Martin V et Eugène IV se déplaçaient pour les intérêts de l'Église, il faisait partie de la suite du Saint-Père. Poggio, dans une de ses lettres, dit qu'il ne se souvient pas, malgré ces cinquante années de services auprès de la même cour, d'être resté une année entière dans la même ville.

Sa spécialité comme savant c'était la langue latine, la langue grecque et l'hébreu. Il mit à profit ses incessants voyages pour rapporter des manuscrits inédits, et rendit de grands services aux lettres. Il parcourut toute l'Allemagne et la Suisse, visitant tous les dépôts de manuscrits, les compulsant, les comparant et faisant souvent des découvertes inattendues.

Il était âgé de soixante-douze ans quand le Saint-Père lui permit de se fixer à Florence. La République ne pouvait laisser échapper l'occasion de s'attacher un savant d'un tel mérite : il devint chancelier. Mais ses forces s'épuisaient, il ne pouvait plus rendre les services actifs que le Gouvernement exigeait alors de ceux qui remplissaient ces hautes fonctions ; il se retira aux environs de Florence, où il écrivit son *Histoire de Florence*, rédigée en langue latine, et qui embrasse les événements qui se sont passés de 1350 à 1453. C'est son fils Jacques Bracciolini qui devait traduire cette histoire en langue vulgaire.

Les autres travaux littéraires qui le recommandent à l'estime des lettrés sont la traduction en latin de la *Cyropédie* de Xénophon, et celle des cinq premiers livres de *Diodore de Sicile*. Dans le genre philosophique, il a laissé un ouvrage intitulé : *Historia convivialis* et plusieurs traités de morale : *L'Avarice, la Noblesse, la Misère des conditions humaines; les Malheurs des princes et les Vicissitudes du sort*. On a aussi conservé ses *Épîtres* et ses *Oraisons*, toutes remarquables par la perfection de la latinité.



Le Pogge, c'est le nom sous lequel on le connaît en France, a rempli son siècle de ses invectives contre les savants; il était doué d'un caractère jaloux, irascible et d'un esprit de dénigrement qui le portait à de constantes polémiques où il atteignait à une hauteur de mépris et une violence d'expressions dont nous ne pouvons aujourd'hui nous faire une idée. On a cru que c'était une haine particulière qui l'animait envers François Filelfe, sur lequel il a écrit quatre pamphlets où il l'accuse de toutes les monstruosités dont un être humain peut se rendre coupable ; mais que dire des cinq libelles contre Laurent Valla, cet helléniste, secrétaire du roi de Naples, traducteur de l'*Iliade*, d'Hérodote et d'Esope ? Guarino de Vérone n'a pas été épargné, non plus que l'évêque de Feltre, Jacopo Zeno, et le duc de Savoie. Enfin, il laissait déborder un torrent d'injures, même contre les communautés qu'il enveloppait en masse dans sa colère jalouse et ses accès furieux. Il était très-savant, illustre en Italie et dans toute l'Europe, et cependant la haine est le trait particulier de son caractère, et celui qui domine dans cette figure si hautement littéraire malgré tant d'amertume.



Poggio Bracciolini. — Portrait de Picart.

CARLO MARSUPINI

13 . 1453

CARLO Marsupini et Leonardo Bruni ne peuvent guère être séparés; tous deux sont nés à Arezzo; leur carrière est la même, leurs tendances intellectuelles sont identiques, et tous deux ont eu ce privilége de trouver, après leur mort, un homme de génie pour recommander à jamais leur nom à la postérité.

C'est Rossellino qui fixe les traits de Leonardo Bruni, c'est Desiderio da Settignano, artiste exquis et d'une naïveté charmante, qui fixe à jamais dans notre mémoire le nom de Carlo Marsupini par le chef-d'œuvre qu'il lui consacre en regard

de celui de Bruni à Santa-Croce, où ces deux sarcophages sont supérieurs à tous les autres.

Grégoire, le père de Carlo, était gouverneur de Gênes pour Charles VI. De Gênes, il vint à Florence et y obtint, en 1431, le droit de bourgeoisie. Carlo fut confié aux soins de Jean de Ravenne, qui le poussa surtout vers la littérature antique; il se destinait à l'enseignement et ambitionnait la chaire des belles-lettres à l'Université de Florence; mais on y appela Philelphe et, dès lors, Carlo se montra son inexorable ennemi. Quand, en 1434, ce même Philelphe eut été banni de Florence, Marsupini recueillit son héritage.

Comme il avait eu parmi ses élèves deux des neveux du pontife Eugène IV, celui-ci, pour lui témoigner sa reconnaissance, le nomma secrétaire apostolique, et, en 1444, il vint occuper le poste laissé vacant par la mort de son compatriote Leonardo Bruni.

C'est en cette qualité qu'il alla haranguer l'empereur Frédéric III de passage à Florence en 1452. Œneas Sylvius, qui devait être l'un des plus grands papes qui aient honoré l'histoire (Pie II), était alors secrétaire de l'empereur; il répondit en improvisant, et Marsupini, qui devait répliquer à son tour sans préparer sa réponse, semble être resté court. Cet incident eut beaucoup de retentissement parmi les savants d'alors; il avait dû se tourner vers son voisin Manetti et implorer son aide. Il ne semble pas toutefois qu'on ait contesté son mérite, car le fameux Matteo Palmieri fut chargé de prononcer son oraison funèbre et de le couronner sur son lit de mort; hommage rendu déjà à son prédécesseur.

Il faut dire qu'on a besoin de preuves pour constater ce grand mérite, car les œuvres sont rares, et il semble avoir peu produit; mais Poggio, qui reste un juge incontesté, a fait de Marsupini un des interlocuteurs de son dialogue intitulé « *De infelicitate* », et Flavio Biondo et Platina lui décernent des éloges hyperboliques.

On ne connaît de lui qu'un singulier jeu d'esprit, c'est une traduction en vers hexamètres du curieux poëme attribué à Homère « La Batrachomyomachie ». La première édition a été faite à Parme en 1492. Les lettres, comme celles d'ailleurs de Leonardo Bruni sont d'un haut intérêt, parce qu'il a coudoyé tout ce qui porte un grand nom au xv[e] siècle. Dans Apostolo Zéno (lettres vossianes) et dans Vespasiano Fiorentino on trouve de nombreux détails sur sa personnalité.

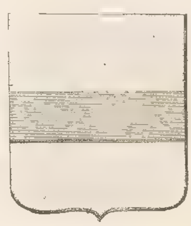
Nous avons tenu, en face du tombeau de Leonardo Bruno Aretini, à publier celui de Carlo Marsupini qui lui fait pendant à Santa-Croce. Ce sont là deux œuvres qui honorent l'esprit humain; l'art grec n'a rien produit de plus pur, et si le nom des deux grands secrétaires et des deux admirables humanistes n'avaient pas mérité d'arriver jusqu'à nous par leurs propres œuvres, celles des sculpteurs qui ont taillé leur image dans le marbre leur ont à jamais assuré l'immortalité. Carlo Marsupini est mort à l'âge de cinquante-quatre ans, on a conservé l'oraison funèbre que Le Palmieri a prononcée en face de son cercueil.

C'est un des noms que nous avons rencontrés le plus fréquemment, avec celui de Gianozzo Manetti et celui de Leonardo Bruni, dans nos études sur les petites cours des Romagnes et des Marches. Il était constamment l'intermédiaire entre le Vatican et les princes qui dépendaient du Saint-Siége comme vicaires de l'Église : les Este, les Montefeltre, les Malatesta, et même les Sforza.

BRUNELLESCHI

1377-1446

En architecture, Filippo di ser Brunellesco mérite une place à part au milieu des artistes de son temps; il est certainement l'homme qui a eu la plus grande initiative dans le mouvement réformateur qui, au commencement du XVe siècle, a substitué à l'architecture gothique les formes antiques appropriées aux besoins modernes. Mais on sent bien qu'un mouvement aussi considérable qui allait bientôt amener un profond renouvellement de toute chose n'est jamais l'œuvre d'un seul homme. Il faut un concours de volontés, de tendances; la collaboration de toute une génération de penseurs et d'artistes. L'idée était dans l'air, comme on dit aujourd'hui : tout ce qui est du domaine de l'entendement humain, toutes les branches intellectuelles devaient concourir à cette extraordinaire efflorescence. Dante lui-même était déjà un affranchi, le premier de tous, un des plus grands sans doute; Giotto Orcagna, Arnolfo di Lapo, Jean de Pise, presque inconscients de leur hardiesse, commençaient à se dégager. Leur goût était plus sobre que celui de leurs devanciers; ils avaient l'audace du mouvement et de la vie; ils se lisaient plus clairement; ils affirmaient davantage leur pensée; osant être simples à une époque tourmentée, ils dégageaient, en architecture, la forme et la ligne, de cette ornementation parasite qui recouvrait les troncs et les branches du chêne majestueux. Brunelleschi allait venir et bien accentuer la transition; Ghiberti, Masaccio, Donatello, Mino da Fiesole, l'Alberti suivraient et donneraient la formule définitive. La figure humaine, encore enveloppée dans cette raideur archaïque qui a aussi sa grâce, s'animerait peu à peu; le pli, moins conventionnel, en se rapprochant du pli antique, devait se souvenir aussi de la nature; les gestes n'auraient plus rien de marmoréen, la chair allait s'émouvoir; les yeux enfin, jusque-là fermés à la lumière, lanceraient des éclairs, accusant par leur expression la chaleur du sang et la passion des sens; le marbre, enfin, était vaincu. En architecture, après avoir hésité longtemps et cherché une conciliation possible entre leurs aspirations et le respect que leur inspiraient leurs devanciers et l'idée symbolique adoptée par eux, les initiateurs allaient proscrire l'ogive, dissiper les ténèbres des cathédrales en laissant la lumière entrer à flots par de larges portiques, chasser, comme des oiseaux de nuit qui recherchent l'ombre et que le grand jour offense, ce ténébreux ascétisme du moyen âge et son cortége de symboles infernaux et ses mystères étranges. Tour à tour, par les proportions données aux ordres classiques et au plein cintre, on allait



Brunelleschi

exprimer la force, la gravité, la noblesse épique, la grâce charmante et la simplicité utilitaire ; c'était un système créé de toutes pièces avec des éléments antiques.

Simple, naturel, logique, noble et grandiose sans effort, basée seulement sur la loi des proportions et le rapport des parties entre elles, l'architecture nouvelle, quoique évidemment inspirée de l'antiquité, avait cependant sa grâce spéciale, sa recherche, son élégance, sa *modernité*, — s'il est permis de s'exprimer ainsi en parlant de la première moitié du XVe siècle. — L'esprit d'appropriation aux besoins du pays, sans aucune concession qui ne fût compatible avec le climat, la nature des matériaux et les habitudes du temps, lui constituait d'abord une originalité. L'ornement n'y jouait qu'un rôle complémentaire et presque accessoire ; il n'apparaissait dans l'ensemble du système architectural que pour en indiquer les divers membres et les divisions évidentes. On peut dire hardiment que jamais les eaux qui s'épanchèrent de cette source et qui formèrent bientôt un torrent de génie qui déborda dans toute l'Italie, ne furent plus pures et plus saines qu'à leur origine. Les Lombardi, les Léopardi, Bramante lui-même, Fra Giocondo, allaient se montrer tour à tour élégants dans le détail, pleins de grâce et de force dans la conception. Jamais pourtant ils ne devaient retrouver cette sobriété grandiose, caractère des premières années du XVe siècle, qui s'impose avec une telle force à l'admiration, qu'en vivant dans la contemplation de ce moment fortuné qui s'écoule depuis 1420 jusqu'en 1520, on devient bientôt ingrat envers le XVIe siècle, si riche, si généreux, si noble, et d'une si incomparable fécondité dans toutes les branches intellectuelles.


Filippo di ser Brunellesco.

Comment la pensée créatrice était-elle éclose dans le cerveau de Brunelleschi ? Par quel concours de circonstances, par quelle influence, l'homme qui allait succéder à Giotto, à Arnolfo di Lapo, à Taddeo Gaddi, encore voués à l'art gothique, devait-il rompre ouvertement avec ces tendances et donner la formule nouvelle ?

Il est nécessaire, pour répondre à ces questions, d'indiquer rapidement les origines de Brunelleschi, de dire les circonstances de sa vie qui ont pu favoriser l'éclosion et exercer une influence incontestable sur ses idées.

Filippo di Brunellesco est né à Florence même, en 1377. La date est importante, le moyen âge n'est pas encore fini et la Renaissance est près d'éclore. Il aura l'âge d'homme quand sonnera la première heure du XVe siècle, et il sera l'une des plus grandes lueurs de cette admirable période.

Le 19 décembre 1398, c'est-à-dire à l'âge de 21 ans, Brunelleschi, dont on a en vain essayé de faire un notaire, a donné des preuves évidentes de son ingéniosité pour le mécanisme, la construction, l'invention dans tous les ordres d'idée ; et on a renoncé à

contraindre une nature qui s'affirme avec tant de supériorité. Il entre au collége des Orfèvres et est immatriculé parmi les artistes de cette profession. C'est le sort habituel de la plupart de ces très-grands artistes; ils débutent par la pratique de cet art qui exige de l'invention, de l'élégance, une grande pratique de main et quelque supériorité dans tous les arts du dessin; comme architecte par la composition générale, comme sculpteur par les figures à exécuter, comme peintre par l'harmonie de toutes les parties colorées.

Son premier et son plus cher ami, celui avec lequel il vit habituellement, sera un jour un des plus grands sculpteurs de l'Italie ; c'est cet admirable Donatello, avec lequel il passera



Concours pour les Portes du Baptistère
Esquisse de Ghiberti.



Concours pour les Portes du Baptistère
Esquisse de Brunelleschi.

Le Sacrifice d'Abraham

sa jeunesse et fera un long séjour à Rome, et voyagera sans cesse avec lui dans une union tout à fait fraternelle. Après avoir exécuté un certain nombre d'œuvres sculpturales, il débute comme architecte et attache son nom à un certain nombre de travaux dans Florence et aux environs. C'est dans cette première période de sa vie qu'il s'adonne à la science de la perspective avec assez de soin pour en constituer toutes les règles et en faire un corps de science, qu'il pourra transmettre à ses amis et à ses élèves; on dit que c'est lui qui l'a enseignée à Masaccio. Cependant il n'abandonne pas la sculpture, et on a de ses premières années, entre 1398 et 1404, le Christ de Santa-Maria Novella devenu légendaire par la contestation survenue entre lui et Donatello, auquel il reprochait d'avoir donné à la figure de l'homme-Dieu un aspect trop matériel.

Les premières années du siècle virent s'ouvrir le fameux concours pour l'exécution des portes du Baptistère. Les concurrents s'appelaient Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Simone da Colle, Francesco di Valdambrina et Niccolo d'Arezzo.

Une légende respectable, mise en circulation par Vasari et qui n'a point été contestée, veut que le grand Ghiberti et Brunelleschi, ayant eu à traiter le même sujet, « Le sacrifice d'Abraham », le dernier de ces artistes ait spontanément décerné le prix à son concurrent Ghiberti, montrant ainsi une générosité qui est toute une révélation de son caractère. On sait que Ghiberti obtint le prix, et qu'il exécuta ces fameuses portes; mais il est intéressant de comparer encore aujourd'hui les deux esquisses ; elles nous ont été conservées et elles existent, exécutées en bronze, au Musée national (Bargello).

C'est après le concours que Brunelleschi partit pour Rome, accompagné de Donatello. Il se détacha de toute chose, vendit une petite terre qu'il avait à Settignano, et se voua tout entier à l'étude des monuments de la Ville éternelle. On peut se figurer ce qu'était en 1405 la Rome antique, et de quel enthousiaste admiration devaient s'éprendre deux artistes comme Brunelleschi et Donatello. Ils semblent avoir vécu là dans une fièvre continuelle; ils dessinaient sans cesse, assistaient à toutes les fouilles, en faisaient eux-mêmes au point de passer aux yeux du peuple pour des chercheurs de trésors; ils habitaient les ruines, mesuraient les palais, les temples, les thermes et demandaient à ces restes le secret de leur grandeur impo sante. Peu à peu Brunelleschi en vint à déterminer le canon de chacun des ordres d'architecture employé par les architectes de l'antiquité; il raisonna l'emploi de telle ou telle forme, restaura les œuvres détruites par le temps; et la pensée lui vint de rompre à jamais avec les formes contournées et compliquées de l'architecture gothique, pour approprier aux besoins et aux idées de son temps les différentes formes adoptées par l'antiquité. Cependant un homme de goût et d'imagination comme lui devait, avant toute chose, se soucier de l'harmonie des parties et combiner les formes nouvelles qu'il tentait d'employer avec celles adoptées par ses devanciers.

C'est dans le recueillement de la Ville éternelle qu'il devait élaborer lentement le projet d'achèvement de l'église Santa Maria del Fiore, le dôme de Florence, abandonné depuis la mort d'Arnolfo di Lapo. Il est certain qu'il a étudié spécialement les thermes et les panthéons au point de vue de la construction des voûtes, avec l'idée fixe d'immortaliser son nom par la réalisation de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs.

Donatello l'ayant laissé seul à Rome, pour exécuter à Florence les nombreux ouvrages dont il était chargé, Brunelleschi redoubla d'ardeur dans ses études; mais il abandonna la ville à la suite d'un accès de fièvre, et il rentra aussi dans sa ville natale. C'était le moment où on se préoccupait de la façon d'achever le dôme; on avait fait appel à tous; et en face de cet immense espace sans point d'appui, tous les architectes et ingénieurs se sentaient pris de découragement et proposaient les plus singulières résolutions. Un jour, après une réunion de la maîtrise du dôme où on avait appelé tous les artistes les plus renommés, Brunelleschi, fort de sa supériorité, résolut d'abandonner encore une fois Florence, pour ne pas assister au spectacle de tant d'incertitudes et de défaillances; et il alla continuer ses études à Rome. Cependant, une deuxième réunion eut lieu à la maîtrise du dôme, et le bruit s'étant répandu de l'insistance avec laquelle le grand architecte étudiait cette question spéciale, on lui écrivit, on le pria de revenir, et on se décida à lui demander son sentiment sur l'œuvre qu'il s'agissait d'entreprendre.

Brunelleschi, fort de sa science profonde et de ses études constantes, conclut à un concours entre tous les artistes nationaux et étrangers, et à l'exécution d'un modèle par chacun d'eux ; il ne fit pas difficulté d'avouer que, quant à lui, il se faisait fort d'élever une voûte, sans aucune espèce de point d'appui. C'était une audace qui paraissait sans égale et qui ne laissa point que de susciter les plaisanteries d'un grand nombre d'assistants. La convocation des architectes eut lieu cependant vers 1420, et on entendit des choses étranges ; la renommée de Brunelleschi s'était étendue, on savait qu'il tenait secret un modèle qui prouvait le côté pratique de son projet et qui en démontrait avec évidence la facile exécution : la rumeur publique le désignait aux conseils et membres de la maîtrise, qui restaient impuissants en face des mille moyens contradictoires, proposés par chacun. Il obtint enfin la direction de l'exécution ; mais, quelques mois après, comme Lorenzo Ghiberti venait d'obtenir un immense succès par l'exécution de la fameuse porte dite « du Paradis », on l'adjoignit à Brunelleschi, et l'architecte supporta mal ce contrôle inutile et injurieux. Ghiberti n'avait, d'ailleurs, aucune idée spéciale sur un travail aussi difficile, et était incapable de s'en charger. Brunelleschi prit donc la résolution, ou de renoncer à l'œuvre, en laissant le sculpteur aux prises avec la terrible difficulté qu'il était sûr de vaincre ; ou d'affronter l'épreuve à lui seul : et voici le moyen qu'il employa.

L'anecdote est classique et elle n'est point douteuse ; il prit le lit, il simula une maladie, et Ghiberti se trouva dans un insurmontable embarras, en face de ceux qui demandaient ses ordres pour agir. L'artifice réussit, on donna une compensation au sculpteur et Brunelleschi fut seul préposé à l'exécution, qu'il mena à bonne fin avec un rare génie.

C'est l'œuvre maîtresse de sa vie, et c'est celle qui rend son nom immortel. L'influence exercée par le monument tel qu'il l'a légué à la postérité est indéniable. Michel-Ange, quand il s'agit de construire le dôme de Saint-Pierre de Rome, passe devant celui de Sainte-Marie-des-Fleurs, et on l'entend murmurer : « Je te prendrai et je te lancerai dans les cieux. »

C'était faire œuvre de praticien habile, que de trouver la combinaison qui consistait à élever le dôme sur un tambour percé de lunettes destinées, d'une part, à éclairer largement l'intérieur, de l'autre à alléger le poids à porter ; mais le côté artiste de l'œuvre, l'arrangement, les lignes architecturales, les combinaisons décoratives ne sont pas moins intéressants, et quand on a vécu à Florence assez de temps pour arriver à pénétrer dans le détail, on ne peut s'empêcher d'admirer la noblesse des formes employées par Brunelleschi, et l'ingéniosité avec laquelle il a su rattacher à un monument gothique les parties supérieures conçues dans le style nouveau qu'il inaugurait. Il faut, pour comprendre ces grands effets d'ensemble obtenus par les hommes de génie qui ont dessiné les courbes du panthéon de Rome, de Sainte-Marie-des-Fleurs, de Florence et de Saint-Pierre, contempler à l'horizon, du haut du Pincio ou des hauteurs de Fiésole, ces hardies constructions qui se silhouettent à la chute du jour, audacieuses et élégantes, mettant une belle tache bleuâtre enfermée dans un noble contour, sur le fond d'or d'un soleil couchant.

Brunelleschi, chargé par la famille des Pazzi d'élever le chapitre de Santa Croce, qui leur servait de chapelle privée, devait donner là sa note, à la fois élégante dans le détail et

grandiose dans l'ensemble, et réaliser, dans un monument sans pareil, un autre monument qui vraiment est un chef-d'œuvre de goût.

Brunelleschi a employé le corinthien, le plus noble des ordres, et, appelant à lui Luca della Robbia, il a obtenu des effets nouveaux en appliquant, à la décoration des caissons et des voûtes, les majoliques découvertes par le sculpteur. Il en résulte un effet polychrome qui montre toute la ressource qu'un homme de génie pouvait tirer de cet art de la majolique et des terres vitrifiées.



La Façade de la Chapelle des Pazzi. — Cloître de Santa Croce.

L'intérieur de la chapelle est vaste et grandiose ; c'est aussi Luca della Robbia qui a collaboré pour la plus grande partie à l'œuvre de l'architecte ; c'est une chapelle sans doute, mais de proportion si vaste, qu'en 1565 quatre mille frères de l'Ordre se réunirent en assemblée générale dans cette enceinte; c'était une tolérance de la famille Pazzi, qui autorisait le chapitre du couvent de Santa Croce à siéger dans le monument construit pour eux par le Brunelleschi.

C'est encore à ce dernier qu'on doit le beau portique de la place de l'Annunziata qui forme la façade de ce qu'on appelait de son temps le *Ricovero dei Gettatelli*. Ce sont les *Enfants trouvés;* il faut pénétrer dans l'intérieur pour se rendre compte du goût et de la belle simplicité de ces monuments, où jamais on ne sacrifie à un faste mal entendu, et où l'élégance des proportions constitue toute la richesse, puisqu'ils doivent rester simples par destination.

L'hôpital des Innocents fut commencé en 1421, aux frais de la corporation des marchands de laine; on l'inaugurait le 24 janvier 1444.

La renommée de l'architecte l'appela auprès de Filippo Maria, duc de Milan, et il lui confia l'érection d'une forteresse; plus tard, il fit aussi celle de Vicopisano et la citadelle vieille de Pise, enfin celle de Pésaro. L'église de San Lorenzo de Florence, qui contient les



PORTIQUE DE LA CHAPELLE DES PAZZI — CLOITRE DE SANTA CROCE

Filippo Brunelleschi, architecte (1377-1446)

tombeaux des Médicis, et qui fut élevée aux frais de Giovanni d'Averardo et de Cosme, père de la patrie, est aussi son œuvre. Il aurait même dessiné le palais des Médicis sur un plan plus grandiose que celui définitivement élevé plus tard, mais son projet parut tellement somptueux que Cosme y renonça, et Brunelleschi, qui n'avait rien tant à cœur que de faire pour la maison de Médicis un palais sans pareil, détruisit son modèle.

Les Scolari lui demandèrent enfin le singulier temple Degli Angeli, qui ne fut point achevé, parce qu'on dépensa dans la guerre de Lucques les sommes affectées à cette construction.

Le fameux palais Pitti est encore son œuvre; il l'éleva pour la famille qui ne put l'achever, et Leonora di Toledo, duchesse de Florence et femme de Cosme, l'acheta et consacra des sommes immenses à son achèvement. C'est une masse énorme qui ne produit pas l'effet désirable en raison des profondes modifications apportées par les architectes successifs.

Dès 1549, Pitti fut résidence royale et Ammanati y ajouta la superbe cour sur laquelle donnent les trois façades intérieures. L'Italie entière réclamait désormais la présence de Brunelleschi. En 1445, le marquis de Mantoue le demande à la Seigneurie; Francesco Sforza veut lui confier les fortifications de Pise. Et en même temps, à Florence, on lui commande la construction du palais Barbadori et de la Casa Giuntini.

Brunelleschi reste la grande personnalité architecturale du XVe siècle; il meurt le 16 avril 1446 et son corps est déposé à Santa Maria del Fiore, dans le dôme auquel il a donné ce prodigieux couronnement qui, de loin, annonce au voyageur la ville de Florence.

Le Buggiano, un sculpteur assez obscur, a exécuté le buste qui orne le tombeau du maître, L'inscription qui se lit sur la tombe montre le cas que ses contemporains ont fait de lui :

D. S.

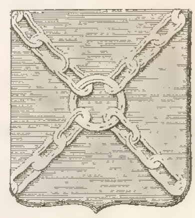
« Quantum Philippus architectus arte Dœdalæ valuerit; cum hujus celeberrimi templi « mira testudo, tum plures machinæ divino ingenio ab eo adinventæ documento esse « possunt. Quapropter, ob eximias sui animi dotes, singularesque virtutes ejus b. m. « Corpus XV kal. Maias anno MCCCCXLVI in hac humo supposita grata patria sepeliri « jussit. »

Cette inscription fut composée par le fameux Carlo Marsupini, secrétaire de la République de Florence, dont on voit l'incomparable tombeau à Santa Maria del Fiore. On ne peut pas dire qu'au point de vue du nombre des œuvres exécutées, ce très-grand artiste puisse lutter avec ses compatriotes; il n'eut jamais l'occasion, à part la chapelle des Pazzi à Santa Croce, d'élever un monument d'ensemble; et encore cette chapelle des Pazzi n'est-elle qu'une dépendance de la grande église. Mais c'est un inventeur et un précurseur au premier chef. C'est peut-être le plus grand homme du siècle dans le domaine de l'art. L'Alberti joue un grand rôle sans doute, Léonard de Vinci est un prodige de génie; et Michel-Ange est une personnalité sans rivale; mais Brunelleschi reste une très-grande figure, et il faut lui faire large place dans le Panthéon des grands hommes de Florence. « Sa cendre manque à Santa-Croce, il était légitime qu'il reposât dans cette cathédrale de Sainte-Marie-des-Fleurs, témoin de ses travaux et de son triomphe. »

LÉON BATTISTA ALBERTI

(1404-1472)

La part de l'Alberti dans cette rénovation des arts est moins considérable; mais, comme tous ceux qui vulgarisent les idées par la plume, il a eu une action plus effective peut-être que celle de Brunelleschi qui reste néanmoins l'initiateur et le grand maître. Il y a des artistes silencieux, recueillis, génies inconscients dont la loi est de produire et de prouver le mouvement en marchant devant leurs contemporains; d'autres viennent, esprits critiques, plus en dehors, plus mêlés au mouvement de leur temps, qui tirent les conclusions des œuvres des autres tout en produisant eux-mêmes; ils pensent, ils exécutent et, après avoir produit, ils fixent définitivement le canon d'un art nouveau dont ils ont été les précurseurs. L'Alberti est de ceux-là; tout en mettant les principes de Brunelleschi en pratique, il devait les formuler pour le monde entier et faire une incomparable propagande en faveur de ces idées nouvelles. Léonard de Vinci, Daniel Barbaro, Fra Giocondo, Francesco Colonna, devaient plus tard continuer la même tâche et, aux pages fameuses du *De re ædificatoria*, du *De pictura* et du *De componenda statua*, ajouter celles des *Commentaires sur Vitruve*, et ce livre étrange entre tous *le Songe de Polyphile* ou *Hypnerotomachia*, très-récemment traduit avec une parfaite conscience par M. Claudius Popelin; où toutes les vérités sont entrevues, quoique noyées dans une conception bizarre qui semble le résultat d'un éloquent délire.



Alberti

L'effet produit par la construction du *Temple des Malatesta* de Rimini fut considérable au temps du XVe siècle; et, en effet, c'était beaucoup de fixer les lois et de déterminer l'esprit qui devait présider aux compositions architecturales; mais c'était plus encore, au moment précis où un homme de génie comme Brunelleschi venait de s'affranchir et de frayer une voie nouvelle, d'affirmer hardiment à son tour les nouveaux principes en faisant surgir un temple de marbre dont tous les éléments architecturaux seraient empruntés à l'antiquité vivifiée et rajeunie par le nouvel esprit du temps.

D'une famille illustre de Florence, fils naturel de Lorenzo Alberti et de Margherita di Messer Piero Benini, Léon Battista devait, en naissant, expier l'ardeur avec laquelle tous ceux de sa race avaient soutenu la lutte contre les Albizzi, dans les rudes querelles des blancs et des noirs qui ensanglantèrent Florence au XIVe siècle. Son père et sa mère étaient exilés à Venise; il y naquit en 1404; ce n'est que vingt-quatre ans après, sur une demande directe du pape Martin V, qu'on leva l'interdit qui pesait sur lui et les siens, interdit qui avait dispersé cette famille puissante aux quatre coins de l'Europe, où, sous des noms et des titres divers, on retrouve encore leurs traces. Il existait de nombreux rameaux de la

famille des Alberti; Léon Battista descend de celui issu de Bernardo di Nerozzo (1388), qui épousa d'abord une Pazzi, puis une Gualterio dei Bardi. Les ducs Albert de Luynes et de Chaulnes, fixés en France, qui ont laissé des rejetons soucieux de la gloire de leurs aïeux, descendent de Caroccio di Lapo (1347), par Tommaso, né en 1409. De 1408 jusqu'à 1417, quatre Alberti sont déjà ensevelis à Paris, à l'église des Vieux-Augustins, et, avant la moitié du xv[e] siècle, plus de soixante-dix membres de cette famille sont morts dans l'exil, à Londres, à Bruges, à Viviers, à Paris, à Montpellier, à Avignon, à Gênes, à Brescia, à Mantoue, à Padoue, à Venise, dans le Frioul, en Romagne, dans les Flandres, et même à Chypre, où les avait chassés le décret de bannissement de la *Balia* de Florence.

On peut lire dans Passerini les documents originaux, ou *Provisioni,* en vertu desquels le bannissement est prononcé. La teneur de ces résolutions indique l'âpreté des haines politiques d'alors; elle va jusqu'à la férocité. Le premier décret (1387) ordonne l'exil de deux des chefs à cent milles de Florence, et prive tous les autres membres de la famille du droit d'exercer les magistratures; en 1393, on fait retomber sur tous les soupçons d'une conjuration contre la République, ourdie par l'un d'eux; en 1400, on livre à la torture trois personnages alliés aux Alberti, pour leur faire confesser le crime de leurs parents, puis on les mène à l'échafaud; le Grand Conseil décide que tous les Alberti, nés ou à naître, seront privés de leurs droits de citoyens. En 1412, on promet deux mille florins d'or (44,800 fr.) à qui tuera les quatre Alberti, chefs de la famille de Florence; mille florins d'or (22,400) à qui assassinera un Alberti quelconque, *pourvu qu'il soit âgé de dix-huit ans.* L'assassin, s'il est banni, sera gracié; s'il ne l'est point, il pourra obtenir la grâce de deux bannis, à son choix, et il jouira pendant toute sa vie du droit de porter les armes. Tous leurs biens seront confisqués; on fera disparaître, au mur des églises, chapelles et palais, les chaînes sculptées de leurs écussons. Si on s'allie à leur race, on payera trois mille florins d'or d'amende (67,200 fr.).

Telles sont les cruelles circonstances dans lesquelles naît l'Alberti, loin de la patrie de ses aïeux et de son foyer paternel. Nous ne devons point nous étonner, en lisant sa belle lettre à Brunelleschi, du ton d'amère souffrance avec lequel il parle de son long exil; c'est une âme qui a dû se tremper à l'école de l'adversité. Les Albizzi ont poursuivi cette famille de leur haine jusqu'au jour où les Médicis ont commencé à avoir la suprématie à Florence, et ce n'est qu'en octobre 1428 que justice leur sera rendue. Cosme de Médicis, en 1434, mettra le sceau à cet acte de tardive clémence, en leur faisant restituer leurs biens et leurs anciennes dignités.

L'éducation et l'instruction de Léon Battista se ressentit certainement de ces circonstances; on l'avait armé pour la lutte et pour la souffrance; enfant, il est le premier à la joute équestre, et Muratori, dans le *Rerum Italicarum Scriptores*, en fait un véritable athlète aux jeux olympiques. C'est à Bologne qu'il fait ses études humanitaires, et, avant vingt ans, il publie une comédie latine intitulée *Philodoxeos,* qu'il signe d'un nom d'emprunt, « *Lepido Comico.* » Cette supercherie littéraire rencontra assez de créance dans le monde pour que Manuce, plus d'un siècle et demi après (1588), la publiât à Lucques en l'attribuant à Plaute, sous le titre de *Lepidi Comici veteris Philodoxeos, fabula ex antiquitate eruta;* mais il est juste de dire qu'un chanoine de Bamberg, Albert d'Eyb, dénonça le *Philodoxeos* comme moderne,

en l'attribuant au fameux Carlo Marsuppini, le plus fameux latiniste du xve siècle. Poggio Bracciolini avait été le confident de l'Alberti dans cette circonstance, et, bien des années après, il dénonça l'auteur à Lionel d'Este. Jusqu'à vingt-quatre ans, Léon Battista vécut hors de Florence ; il n'y put rentrer qu'en 1428 ; il s'était révélé comme un homme avide de tout connaître et de tout apprendre, un tempérament fécond et généreux, doué d'aptitudes multiples, un précurseur de Léonard de Vinci. Voué d'abord à l'étude des lois, il avait ensuite cultivé les sciences exactes, la physique, l'art des constructions navales, en même temps qu'il s'adonnait à la médecine ; ce n'est qu'après avoir donné des preuves de son habileté dans chacune de ces branches qu'il aborda résolûment la littérature. Il écrivait en latin ; mais ses poésies italiennes nous sont restées, et elles donnent un éclatant démenti à ceux qui, de son temps, prétendaient qu'il employait la langue latine pour cacher l'imperfection de son style en langue italienne vulgaire. Il a d'ailleurs introduit le mètre du vers latin dans la poésie, et c'était alors une hardiesse de traiter des sujets élevés dans cette langue. L'Alberti serait resté célèbre, même s'il s'en fût tenu à ses premiers travaux ; il avait déjà acquis une renommée comme physicien et comme astronome. On lui doit le bolide d'Alberti (perfectionné bien plus tard par Kook), qui servit longtemps à mesurer la profondeur de la mer ; il a trouvé aussi la chambre optique, et nombre d'instruments qui ont permis une observation plus exacte des astres.



Léo Battista Alberti.
D'après le Bronze de la Collection Dreyfus.

Ce grand art de l'architecture qui, au temps de la Renaissance, comportait la connaissance et la pratique de tous les autres arts, devait immortaliser définitivement son nom ; cependant il ne s'y adonna comme praticien qu'après avoir parcouru déjà la multiple carrière où il semblait cumuler toutes les aptitudes de l'esprit humain. Imbu fortement des choses antiques, versé dans l'étude des manuscrits grecs et latins, tout plein de Vitruve et animé d'une enthousiaste admiration pour les monuments découverts en Grèce et en Italie, il avait voulu étudier à la source même les restes de la belle époque impériale. Biondo de Forli l'avait reçu à Rome et l'avait présenté au pape Nicolas V. Il paraît, au dire de Palmieri et de Vasari, avoir joué un grand rôle dans l'exécution des vastes projets du pontife, qui reste, dans toute la longue série des successeurs de saint Pierre, celui qui a le plus fait pour la ville éternelle. Jusque-là c'était

le fameux Bernardo Rosselline, sculpteur et architecte florentin, qui avait la haute main sur les travaux de Rome. Rossellino se serait adjoint l'Alberti, et, désormais, rien ne se serait fait dans Rome sans le concours de ces deux grands artistes. L'Alberti obtint la prélature et des bénéfices ecclésiastiques qui assurèrent son indépendance. En 1447 il reçut la dignité de chanoine et le titre de prélat del Borgo San Lorenzo et de San Martino a Gangalandi. Pie II lui continua ses faveurs et le nomma secrétaire des lettres apostoliques.

C'est pendant cette période de la vie de l'Alberti, alors qu'il avait sous les yeux les monuments antiques, à leur source même, et près de Biondo da Forli l'ardent champion des idées nouvelles, l'auteur de *Roma instaurata* et le vrai créateur de l'archéologie, qu'il eut la pensée de combiner les formes classiques avec celles imposées pour les nécessités actuelles; ouvrant définitivement une nouvelle voie à l'architecture, l'Alberti était tout entier à ses travaux quand Sigismond lui proposa de venir à Rimini pour recevoir ses instructions au sujet de l'exécution du temple. Il s'y rendit avec l'assentiment du saint père qui devait avoir alors quelque reconnaissance pour Malatesta vainqueur à la tête des troupes pontificales; mais il ne put prolonger longtemps son séjour et fut bientôt rappelé; il laissa alors à Rimini, comme *proto maestro*, chargé de suivre l'exécution des dessins, ce même Matteo da Pasti, de Vérone, le pensionnaire de Malatesta alors fixé à sa cour, auquel on doit les médailles de Sigismond et d'Isotta. Cette circonstance nous prouve une fois de plus qu'en cette époque du XVe siècle, les artistes, plus ou moins, étaient tous capables de pratiquer indifféremment chacun des arts. Il ne paraît point que, passé l'année 1450, date de l'inauguration du temple, l'Alberti soit revenu à Rimini. Il eut cependant le temps d'inspirer à Malatesta une affectueuse admiration : nous en avons pour preuve la volonté témoignée par Sigismond de voir au-dessus de sa propre tombe, placer en regard de son médaillon, celui qui représente les traits de l'architecte du monument.

Les grands travaux de Florence et ceux qui devaient lui assurer la gloire et la renommée ne furent exécutés qu'après le premier séjour à Rome. Il construisit d'abord Saint-Pancrace pour Cosme Rucellaï, puis il dessina la belle façade de Santa Maria Novella. A côté de Brunelleschi auquel on avait confié la construction de l'hôpital des Innocents de la place de l'Annunziata, il décora l'intérieur de l'église du même nom, dessinant la tribune, la chapelle et les coupoles. C'est le moment de son plus long séjour à Florence ; il vécut là dans l'intimité de Laurent de Médicis, faisant partie de ces fameuses réunions dans les bois des Camaldules, jardins d'académus où Laurent présidait la docte assemblée des Ficin, des Acciaioli et des Rinuccini. Après Malatesta, les Rucellaï et les Médicis, Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, allait fournir à l'Alberti une seconde occasion d'affirmer ses idées en architecture ; il allait lui confier le soin de diriger dans sa capitale l'érection d'une basilique dédiée à saint André, celle-là même où reposent les restes d'Andrea Mantegna. L'Alberti a donné là sa formule, et Saint-André, comme le temple de Rimini, offre un des premiers exemples du retour à l'architecture classique.

Bientôt appelé par tous les souverains, les d'Este, les Montefeltre, les Gonzague et les Malatesta ; très-engagé avec les Médicis dont sa famille avait épousé le parti avec une ardeur qui ne se démentit plus, chacun aurait voulu le fixer; mais Nicolas V, Pie II, Sixte IV

tour à tour avaient eu sur lui les plus vastes projets ; Nicolas V surtout, ce grand protecteur des arts, qui voulait renouveler l'aspect de Rome, lui avait tracé un vaste programme bien fait pour séduire un artiste. Il lui avait demandé des fontaines, des places publiques, des oratoires; il avait voulu couvrir le pont Saint-Ange pour arriver à couvert au môle d'Adrien. On comprend donc que Florence, malgré l'attrait que son séjour devait avoir pour lui après un si long exil, ne pouvait pas le retenir plus longtemps. Il se fixa presque définitivement à Rome et y mourut au printemps de l'année 1482, ainsi qu'il résulte de l'enregistrement fait par Matteo Palmieri, secrétaire apostolique de Sixte IV dans son livre *De Temporibus suis.* C'est ce Palmieri qui, pour nous, corrobore sûrement l'assertion de Vasari relativement à la part prise par l'Alberti aux travaux entrepris à Rome. Ses cendres, qui furent d'abord déposées dans l'église dont il était le titulaire, furent rapportées à Florence et déposées à Santa Croce dans le tombeau de sa famille.



Cristoforo Landino.
Chancelier et Secrétaire de la République (1423-1504).

Nous donnons ici le portrait de Cristoforo Landino qui, quoique plus jeune que lui, se fit le propagateur de ses idées.

L'Alberti était arrivé à une situation sans rivale dans sa spécialité, car, à l'illustration personnelle de son nom, il joignait celle du rang et de la famille. Il bénéficiait surtout de ce prestige réservé aux *humanistes* qui, dans la hiérarchie intellectuelle, tenaient une place très-supérieure à celles occupées par les artistes considérés alors un peu comme des ouvriers de plus ou moins de génie. Nous savons presque tout d'Alberti et par lui-même, car il a laissé nombre d'ouvrages où, si on les lit patiemment, on peut découvrir de nombreuses allusions aux péripéties diverses de sa vie. Son *Trattato della famiglia* montre qu'il était fier de sa race et Machiavel dans ses *Storie florentine* nous représente ces Alberti comme de magnifiques seigneurs qui « tenaient plus des princes que d'une famille privée». La haine des Albizzi semble n'avoir jamais désarmé et Léon Battista, pendant toute une période de sa vie, ne marcha qu'entouré d'hommes d'armes qui appartenaient au cardinal de son nom.

Comme artiste on lui reconnaît une haute portée par l'idée qui a présidé à la plupart de ses œuvres : il fait noble et grand; mais dans l'ornementation il n'est pas exempt d'une certaine sécheresse, et, avec l'élégance qui vise à l'atticisme des Grecs, il arrive parfois à la

maigreur. On peut dire que sa signature est dans ces palmettes imitées des stèles antiques qu'on retrouve dans la plupart de ses ornementations.

L'écrivain est d'une érudition achevée; il est nourri du pain des forts et susceptible de grands mouvements d'éloquence : témoin le beau passage sur les tombeaux dans le *De re œdificatoria.* Sa correspondance respire une simplicité qui a sa grandeur et une bonhomie pleine de grâce. Ange Politien a prononcé son oraison funèbre et Cristoforo Landino, dans son *Commentaire du Dante*, a fait de lui un magnifique éloge.

Les traits d'Alberti nous sont connus aussi par la médaille de Matteo da Pasti, d'abord, qui porte au revers un œil ailé avec la devise *quid tum,* entourée d'un laurier; nous le connaissons mieux encore par l'admirable plaquette de la collection Dreyfus qui porte le nom de l'artiste. Une répétition de cette plaquette, qui faisait partie de la collection du regretté M. His de la Salle, figure aujourd'hui dans la salle de la sculpture de la Renaissance italienne au Louvre. Mais il est à remarquer qu'elle ne porte point les initiales de Léon Battista. Les hommes les plus compétents se sont plu à voir dans cette reproduction des traits de l'Alberti une œuvre du maître lui-même; en effet, il était sculpteur « *lui fusore in metallo, lui nel cesello, nel costruir delle navi simulmente maëstro* ».

Nous connaissons un troisième document authentique dans l'église de San Franceco da Rimini, mais ce n'est que la reproduction agrandie de la médaille de Matteo.

MARCILE FICIN.

(1433 — 1499)

MARCILE Ficin était le fils d'un chirurgien habile attaché à la maison des Médicis; citoyen de Florence, il avait envoyé son fils à l'Université de Bologne parce que les études médicales étaient plus avancées alors dans cette ville que dans aucune autre de la péninsule. Marcile revenait de temps en temps à Florence, il venait au Palais des Médicis où demeurait son père; il eut l'occasion d'y être présenté à Cosme le Vieux, et son maintien, sa sagesse et son érudition précoce prévinrent Médicis en sa faveur.

Au lieu de s'adonner spécialement à l'étude de la médecine comme son père, Marcile s'était passionné pour l'étude de la philosophie et il savait par cœur tous les auteurs qui avaient exposé ses doctrines ou commenté ses œuvres. Cosme, heureux de trouver en lui un disciple de cette philosophie dont il était un des fervents adhérents, retint Marcile à Florence, le logea au Palais, lui facilita toutes les ressources de l'étude et obtint de son père qu'il renonçât aux sciences pour cultiver la philosophie. Dès 1456, c'est-à-dire à l'âge de vingt-trois ans; il publia *les Institutions*

platoniciennes. Cosme et Cristoforo Landino, juges compétents, admirèrent l'œuvre, mais exhortèrent l'auteur à ne plus voir Platon au travers du voile des traductions latines ou vulgaires, mais à étudier assez profondément le grec pour pouvoir converser avec le philosophe dans sa langue originale. Les résultats de cette étude furent la traduction de l'*Origine du monde*, attribuée à Mercure Trismegiste, et les *Hymnes orphiques*.

Nous savons par Tiraboschi et, avant lui, par les lettres familières du vieux Cosme que Marcile le philosophe chantait ces hymnes en s'accompagnant sur la lyre. Cosme bientôt ne put se passer de la société de ce savant qu'il avait formé; il voulut l'avoir près de lui et lui donna une terre près de Carreggi, sa maison de campagne, une maison en ville et une petite collection de manuscrits grecs précieusement ornés de miniatures, tels sans doute que ceux qu'on peut feuilleter avec admiration à la Laurentiana.



Marcile Ficin — Tiré du British Museum.

C'était le moment où Cosme rêvait à la constitution de cette académie platonicienne dont nous avons parlé dans le chapitre consacré au Père de la Patrie; Marcile, dans son esprit, était bien celui qui pouvait former un tel cénacle, l'organiser et lui donner ses lois. Le jeune savant devint donc avec Cosme le fondateur de cette académie dont les séances, semblables à celles du Jardin d'académie, se tenaient à l'ombre des arbres séculaires, aux beaux jours de l'été.

Cosme mort, Pierre de Médicis fut son protecteur; il fit copier les manuscrits de Marcile et fit en sa faveur une propagande qui honore et le client et l'ami : il voulut qu'il expliquât publiquement ses doctrines du haut de la chaire; et on vit éclater dans Florence un enthousiasme général et pour le philosophe et pour son commentateur. C'est l'époque fortunée sur laquelle nous nous sommes longuement étendu dans le chapitre intitulé « La Renaissance. » C'est de Florence que partit le mouvement; et la connaissance de Platon, la pratique de sa doctrine se répandit, d'abord dans toute l'Italie, puis dans toute l'Europe. Laurent le Magnifique devait faire plus encore pour Marcile; il lui fit obtenir un canonicat dans la cathédrale de Florence et l'administration de deux paroisses : ce qui en faisait un homme riche et indépendant. C'est à cette circonstance, qu'on doit une nouvelle tendance de ses études, et il se mit à la théologie, étudia la prédication, et on le vit, pour ne pas oublier qu'il devait tout à Platon, tirer de l'étude

même du philosophe des preuves en faveur de la divinité. Ce côté de sa doctrine touche fort à l'idolâtrie, il fait de Socrate un Jésus-Christ et, dans les livres de Platon, sait trouver l'explication de tous les mystères du catholicisme. Ses prédications devinrent bientôt célèbres, mais cependant elles restèrent toujours consacrées aux esprits lettrés; le menu peuple ne trouvait pas là cette ferveur religieuse un peu théâtrale qui convient à son naturel passionné.

L'homme dans Marcile Ficin est tout à fait estimable, ses mœurs étaient douces et simples, son caractère égal; il aimait la retraite, la compagnie de quelques amis choisis, il semble avoir été les délices de ceux qui l'entouraient, et sut leur inspirer une amitié passionnée. Les lettres de Laurent à Marcile respirent un véritable enthousiasme. Il n'a pas été exempt d'une certaine superstition et peut-être, à la fin de sa vie, ces études constantes de la philosophie platonicienne sont-elles devenues pour lui une cause d'une certaine aberration d'esprit. Ainsi il crut avec ferveur au merveilleux et une anecdote courante, devenue classique, citée par Tiraboschi et tous les autres biographes, veut qu'il ait cru à la métempsycose. Un jour, disputant avec son disciple Mercati sur l'immortalité de l'âme, il convint avec lui que le premier qui mourrait viendrait avertir l'autre, et, de fait, Mercati soutint que le jour même de la mort de Ficin il vit un cavalier fantôme s'arrêter à sa porte et lui crier : « Michel, Michel, ce que je t'ai dit est vrai. »

La réputation de Marcile était arrivée jusqu'au roi de Hongrie, Mathias Corvin, grand lettré, qui tenta de l'enlever au repos de Carreggi : Sixte IV lui écrivit de sa propre main pour lui offrir une pension et une demeure au Vatican; personne ne put le tenter, c'était un sage : où, d'ailleurs, aurait-il trouvé un Mécène comparable à son disciple Médicis.

Les œuvres de Marcile sont nombreuses, elles ont été publiées séparément à Florence dès 1489, mais la première édition complète est datée de Venise 1516, et l'édition eut quatre tirages successifs. La liste en est longue, la matière est aride et nous renvoyons pour ces titres compliqués, en langue grecque et latine aux écrivains spéciaux : Jul. Negri, J. G. Schelhom, Niceron, Bruker, Tiraboschi, Paul Jove et Jean Corsi.

BERNARDO PULCI

1425 14[illegible]

PULCI descend d'une famille de poëtes, et Bernardo, l'aîné, fut l'ornement de la cour de Laurent le Magnifique. Il se rendit cher aux Médicis en chantant pour eux comme un poëte à gages. Sa première élégie sur la mort du Vieux Cosme lui valut la faveur de Pierre le Goutteux, et quand mourut cette belle Simonetta, maîtresse de Julien, dont Pierro della Francesca nous a laissé le portrait, il écrivit une autre élégie qui nous a été conservée et qui donnerait une haute idée de la dame, si on ne savait que les poëtes de cour ont la louange facile, et ne reculent pas devant l'hyperbole.

Pulci a traduit en langue vulgaire et en vers les bucoliques de Virgile. On lui a attribué

le poëme *Morgante* qui doit être restitué à un de ses frères *Luigi*. C'est une œuvre qui n'est pas destinée à nous donner une idée favorable de la moralité qui régnait alors : on la lisait cependant à voix haute dans des réunions littéraires qui rappelaient celles de Careggi et que présidait la pieuse Lucrezia Tornabuoni, femme de Pierre et mère du Magnifique. C'est d'ailleurs une œuvre écrite dans une langue très-pure, pleine de descriptions attachantes, d'un style vibrant, coloré, et qui est bien fait pour plaire.

Bernardo Pulci avait une femme, Antonia, qui a laissé quelques œuvres dramatiques dans le goût des Mystères. Le poëte, à la fin de sa vie, était curateur de l'Académie de Pise. On ne trouve plus sa trace dans l'histoire littéraire à partir de 1494.

Outre Luigi, il a existé un Luca Pulci, frère cadet, qui vivait à la cour de Laurent, et qui a célébré la fameuse joute imaginée par lui en 1468, seul monument qui nous permette de nous faire une idée de ces superbes divertissements. Il a laissé des œuvres assez nombreuses, le *Giriffo*, épopée chevaleresque, *Il Driade d'Amor*, poëme pastoral en quatre chants.

Bernardo fut le plus célèbre à son époque, mais c'est cependant Luigi, l'auteur de Morgante, dont l'œuvre a traversé le temps.

DOMENICO BURCHIELLO

(139...-1448)

BURCHIELLO est un nom qu'on cite souvent, sans avoir jamais lu les œuvres du poëte qui l'a porté.

C'était un barbier, un type, et un de ceux qui, probablement, ont contribué à faire du salon des Barbiers, en Italie, une sorte de club ouvert à tous, où on débite l'anecdote courante et les dernières nouvelles. L'étranger qui visite l'Italie, et surtout certaines parties de ce pays, est frappé de voir l'incroyable quantité de boutiques de coiffeurs où le Burchiello d'aujourd'hui attend le chaland ; on s'y réunit le soir assis sur de grands sofas de cuir adossés au mur de la salle bien éclairée, c'est un cercle, un club où la conversation ne tarit pas.

Burchiello, barbier et fils de barbier, avait sa boutique dans les premières années du XVe siècle, au quartier de la Calimara, près le Vieux-Marché. Il y tenait bureau d'esprit et sa verve était telle que trois cents ans avant Figaro, son nom est synonyme d'entrain, de facilité d'élocution et d'esprit de ressource. La cour et la ville y venaient et, dans un plafond de la galerie des Médicis, un peintre du temps nous a gardé l'aspect du lieu, divisé en deux parties, la première ouverte au passant où on faisait la barbe, et l'autre réservée aux habitués qui tenaient là bureau d'esprit, faisaient de la musique ou disaient des vers quand ils ne s'amusaient point de la verve intarissable du maître de la maison.

Il a écrit des sonnets qui, avant la fin du XVe siècle, avaient déjà eu huit éditions en tous

pays. C'est bizarre, extravagant et incompréhensible. Cela valait peut-être la peine d'être dit, mais à coup sûr on pouvait se refuser à le fixer pour la postérité.

Les commentateurs n'ont pas manqué. Varchi et Doni surtout ont tenté de tout expliquer et de tout interpréter; on les suit difficilement sur ce terrain-là. On s'accorde cependant à trouver une certaine vivacité et un grand relief dans ce style populaire et populacier.

Dandolo n'y va pas par quatre chemins. — Il a dit de l'œuvre de Burchiello : — « Le barbier écrivait ses laideurs rimées inintelligibles à quiconque n'a pas le secret du vocabulaire des halles. » Ce serait quelque chose comme notre Vadé, si Vadé était moins clair, car malgré Doni qui veut que tout apparaisse limpide à l'esprit, le peu que nous en connaissons pourrait s'intituler l'Apocalypse des halles. Cependant c'est de la verve, de l'abondance et de l'entrain, et cela peut servir à caractériser certaines qualités du bas peuple souvent intarissable dans sa verve quand il se livre à ses invectives entortillées et tirées de loin.

SAVONAROLE

(1452-1498)

FRA Girolamo Savonarola, moine de l'Ordre de Saint-Dominique, est né à Ferrare, le 21 septembre 1452, s'il n'est point Florentin, il appartient à l'histoire de Florence, car il a joué un rôle considérable dans la politique et dans le mouvement des idées de son temps. Avec l'ardeur d'un Pierre l'Hermite et un fanatisme de tribun qui ne s'est jamais démenti, et qui lui a coûté la vie, il a poursuivi l'abaissement de la maison des Médicis et de leur influence, et le maintien de la forme républicaine dans l'État florentin; il a même osé se placer en face de la papauté, pour en réformer les abus et combattre la puissance des pontifes dans l'ordre séculier; réformateur austère, enfin, il a tenté de s'opposer au grand courant d'idées qui inspirait les lettres et les arts de son temps, il les regardait comme entachées de paganisme, et du haut de la chaire sacrée, il a jeté l'anathème sur tout ce qui pensait, sur tout ce qui produisait en s'inspirant de l'antiquité. L'éclat de sa parole, la fougue et l'enthousiasme qui respiraient en lui, un génie sombre, ardent, une flamme invincible, un courage qui ne connaissait point les obstacles, et une audace sans seconde doublés d'une résolution froide, qui dénotaient une sécurité absolue et une conviction inébranlable, ont fait de ce grand visionnaire une des figures les plus singulières de la fin du xve siècle à Florence. Les flammes de son bûcher lui ont fait dans l'histoire une auréole; les uns ont vu en lui un martyr et un apôtre de vérité, les autres, au contraire, l'ont stigmatisé dans son temps comme un hérétique, un imposteur et un artisan de maléfices.

Son père s'appelait Niccolo et sa mère Elena Buonacorsi; la famille était originaire de Padoue. Austère et grave dès ses premiers ans, il avait quelque chose d'étrange qui faisait prévoir une carrière tumultueuse. Ses premières études furent la théologie et la philosophie, et son auteur de prédilection fut saint Thomas-d'Aquin. On a conservé de sa jeunesse un

certain nombre d'œuvres poétiques. A vingt-deux ans il eut sa première vision; il lui sembla que pendant la nuit il recevait une pluie glacée qui tuait en lui tout ferment de jeunesse et apaisait à jamais tout bouillonnement des sens. A la suite de cette vision, le 24 avril 1475, sans faire part de son projet à quiconque; il s'enfuit à Bologne et y prit l'habit de dominicain. Il se révéla bientôt comme un esprit distingué et ses supérieurs lui donnèrent la chaire de dialectique et celle de métaphysique. Il exerça à Ferrare, puis à Florence; et ses premiers débuts dans la prédication eurent lieu à San Lorenzo, à l'occasion d'un carême; il ne fit aucune impression sur les Florentins, grands appréciateurs formés à l'école des Boccace et des Marsupini; mais il sut juger avec sang-froid l'effet négatif qu'il avait produit, et il résolut désormais de se borner à commenter les saintes écritures. Envoyé par ses supérieurs dans un couvent de Lombardie, il revint à Florence sur la demande de Laurent le Magnifique, auquel Pic de la Mirandole avait désigné le dominicain comme un homme d'avenir, très-versé dans la science des écritures et digne du plus haut intérêt.



Statue du Savonarole, par le Pazzi.

En 1489 il inaugura dans l'église de San Marco une série de conférences religieuses sur l'Apocalypse, et, profitant de l'obscurité des textes, il trouva dans les symboles des preuves évidentes de la ruine prochaine de Florence, vouée à tous les fléaux si elle persistait dans la voie où elle était engagée. L'Église devait se régénérer et les ecclésiastiques et les séculiers devaient renoncer à la vie licencieuse qui était devenue la règle commune, sinon l'Italie tout entière serait flagellée; il entrevoyait même la vengeance divine dans un délai très-rapproché. Il eut dès lors à la bouche ce passage de l'écriture qui a servi de légende à la médaille qu'on conserve de lui « *Gladius Domini super Terram, cito et velociter.*»

Ses prédications avaient soulevé Florence, frappée d'une sorte de terreur, par ces malédictions et ces menaces, mais on était invinciblement attiré vers ce dominicain dont la parole

ne respirait que châtiments et réprobations. Saint-Marc était trop petit pour la foule qui se pressait pour l'entendre ; on lui donna les vastes voûtes du Dôme. Pendant huit ans on peut dire que la ville tout entière se porta sur ses pas, et quand il descendait de la chaire pour regagner sa cellule du couvent de Saint-Marc ; on devait le protéger contre les enthousiasmes de ce peuple ardent et impressionnable.

Il est difficile, à distance, et quand on n'a pas entendu « Le Monstre », de se faire une idée de ce genre d'éloquence ; mais il semble qu'il y ait eu là beaucoup plus d'énergie, de virilité et d'inspiration naturelle et spontanée, que de grandeur dans la forme ou d'élévation dans les idées ; il allait droit au cœur du peuple, il devait y avoir quelque chose de grossier en lui qui répondait aux instincts vulgaires des masses, et une certaine tendresse pénétrante qui allait remuer l'âme populaire et qui ébranlait les plus fermes ; car, un jour, tous les assistants se prirent à pousser des cris ou à éclater en sanglots en se frappant la poitrine et faisant des actes de contrition. Savonarole improvisait, on a gardé ses sermons, mais c'est un des assistants qui les a recueillis plus tard, et les a remaniés, et les écrivains les ont répandus par les manuscrits nombreux qui en ont été faits jusqu'au jour où l'imprimerie les a fixés à jamais, en les illustrant de précieuses gravures.



Le Cloître du Couvent de Saint Marc.

En 1490 il devint prieur de Saint-Marc. C'était l'usage alors, comme aujourd'hui pour le pouvoir religieux, de reconnaître l'existence et la supériorité du pouvoir civil en allant faire hommage au chef de la république. Laurent de Médicis était devenu le premier magistrat, il avait pour ami Pic de la Mirandole, familier de Savonarole ; il était naturel que Savonarole se conformât à l'usage ; il ne le fit point et ne cessa de protester contre ce qu'il appelait la tyrannie de Laurent. Comme il continuait à jeter ses imprécations contre Florence et à souffler la haine contre ceux qui menaçaient les libertés publiques, Laurent le fit prier par une ambassade composée de cinq des citoyens les plus importants dans l'Etat, de cesser d'agiter un peuple

qui n'avait été que trop le jouet de ses propres passions. Savonarole répondit à cette démarche par une nouvelle prédication, où il annonça au peuple la mort prochaine du Magnifique. Il faut ajouter que pour donner plus de prestige encore à ses lamentations sibylliques et à ses déclamations violentes, ses prédictions et ses prophéties, on vit se vérifier quelques-uns des faits qu'il avait annoncés comme prochains, et, entre autres, la mort de Laurent, qui passa de vie à trépas le 9 avril 1492 à Carreggi.

J'ai dit, dans la vie de Laurent, l'épisode singulier de cette visite *in extremis* faite au lit de mort du Magnifique; une tradition très-autorisée veut que la visite ait été spontanée, et que le dominicain, au moment où le modérateur de la République de Florence allait paraître devant Dieu, ait voulu lui imposer la loi de rendre à l'État sa forme populaire. Laurent le Magnifique, après avoir écouté avec une foi vive les premières exhortations du moine qui lui montrait la voie du salut, se serait retourné vivement sur sa couche à cette dernière parole qui touchait à l'ordre des idées politiques, et aurait mis un terme à ce suprême entretien.

Il y avait un grand patriote sous ce moine fanatique; il eut plusieurs fois l'occasion de montrer à la ville de Florence tout son dévouement pour elle; quand Charles VIII s'avançait vers la ville, décidé à la raser entièrement ou tout au moins à la mettre à sac : on vit ce dominicain s'avancer vers le monarque français et lui parler au nom de Dieu avec une hauteur qui le fit reculer. Il obtint le pardon de la cité; le discours prononcé à ce sujet a été donné par Savonarole lui-même dans ses *Revelazioni*. Mais il est juste de dire que le répit ne fut que de quelques jours; les Suisses, les Allemands, les cinq mille Gascons et la garde écossaise de Charles VIII ne renonçaient pas au butin, et Florence fut mise à sac sans que le roi parvînt à empêcher les exactions.

Le but qu'il poursuivait dans sa lutte contre les Médicis, Savonarole fut un jour sur le point de l'atteindre. Pierre de Médicis, fils de Laurent, venait d'être exilé, et il vint, au nom du peuple, développer devant la seigneurie le nouveau système de gouvernement qui, selon lui, assurerait désormais la suprématie démocratique. C'est grâce à lui que fut institué le premier parlement populaire qui siégea dans le Palazzo Vecchio; mais nous avons dit que cette institution fut de courte durée.

Le but politique qu'il poursuivait ne lui faisait pas perdre de vue sa lutte contre la papauté. Son thème le plus habituel était la simonie, la dissolution du clergé, les scandales personnels des prélats, des cardinaux, du saint-père lui-même, le relâchement des mœurs et de la discipline ecclésiastique. Il est vrai de dire que le pontife qui occupait alors le siége de saint Pierre était cet Alexandre VI chargé de forfaits et de crimes : père du duc de Candie, et de César Borgia assassiné par son propre frère, père enfin de la fameuse Lucrèce Borgia. Le Pape, depuis longtemps, était las de ces attaques qui avaient pour théâtre la ville la plus illustre de l'Italie après Rome, et pour spectateurs les Médicis; il commença par sommer le dominicain de se présenter en cour de Rome pour s'entendre réprimander au sujet de ses doctrines. Savonarole s'excusa, se déclara dans l'impossibilité de sortir de Florence, affligé qu'il était d'infirmités et de douleurs : et il cessa pendant quelque temps de vociférer contre l'Église, et se tint comme un reclus dans son couvent de Saint-Marc.

Son silence fut de peu de durée, il remonta en chaire, et par tous les moyens il attaqua le

chef de l'Église; on le vit écrire à tous les princes de l'Europe en leur demandant de réunir un concile général, avec mission de déposer le Pape chargé de crimes dont il se chargeait de prouver la réalité.

Alexandre VI répondit par l'excommunication; elle fut portée jusqu'à Sienne par un nonce apostolique qui, sentant gronder autour de lui les fureurs populaires, ne voulut pas aller plus avant. Savonarole méprisa la censure papale et ne permit point la publicité du bref d'excommunication dans les couvents soumis à son autorité, et la même année il publia « *Le Triomphe de la foi* », qui est sa grande œuvre.

La ville cependant était divisée en deux parties; ceux qui tenaient pour les Médicis étaient les ennemis naturels de Savonarole; on les appelait les *Arrabbiati* (les Enragés), les autres, entraînés par la fougueuse éloquence du moine, s'appelaient les *Piagnoni*. Parmi ces derniers Fra Domenico da Pescia et Fra Silvestro Maruffi se faisaient remarquer par leur fanatisme. Vers 1496 Domenico remplaça Savonarole dans la chaire de San Marco; il commença une croisade contre les œuvres profanes sous toutes leurs formes : livres, statues, gravures, peintures, miniatures, bijoux, ornements de toilette, instruments de musique, parfums. Le peuple de Florence fut pris d'une sorte de vertige et condamna au feu tout ce qui pouvait exciter les mauvaises pensées, offenser la pudeur ou simplement servir à la glorification et à l'embellissement de la créature humaine. Ce fut une véritable explosion de fanatisme, et, avec une foi aveugle qui rappelait la célèbre campagne des Iconoclastes, on détruisit en cette année 1496 des œuvres considérables qui seraient aujourd'hui sans prix pour nous. C'est une date mémorable, elle nous montre pour la première fois en Italie, le fanatisme envahissant ce pays de la tolérance où s'associaient si bien alors les idées de respect de l'antiquité et d'enthousiasme pour les poëtes, les écrivains et les artistes grecs et latins, avec la glorification du catholicisme et ses pratiques habituelles. Brûler des livres au XVe siècle, alors que les Médicis sont les chefs de la République, ou vont l'être encore après avoir un instant seulement cessé de l'être, c'est une anomalie évidente et une contradiction curieuse.

Jamais, en Italie, la grande Renaissance n'avait été en opposition absolue avec le christianisme lui-même; en rendant le monde antique nouvellement découvert à la société moderne, on ne battait point en brèche la grande tradition chrétienne qui avait jusque-là fait la force de l'Italie. On pouvait avoir pour Platon une admiration qui allait jusqu'au culte, et allumer une lampe devant son buste comme devant un autel; mais on ne sapait point le catholicisme, et nous en avons la preuve dans les nombreuses fondations pieuses du temps, les sacrifices énormes que s'imposaient les riches, alors qu'ils appelaient à eux les plus grands artistes afin de glorifier le Très-Haut en lui élevant des temples.

On vit alors, dans Florence, se constituer une confrérie d'enfants dressés par le Fra Domenico, se présenter, vêtus de blanc et symbolisant la pureté native, dans chacune des maisons de la cité, pour recueillir tous les objets qui étaient *Anathème*.

Cela se passait pendant le carême et dura jusqu'au carnaval. Le jour qui correspond au mardi-gras, on éleva sur la place une immense pyramide à gradin où étaient déposés les objets qu'on voulait vouer à l'anathème. La partie vide du milieu contenait les matières inflammables et les fagots destinés à faire de ce monument un immense bûcher.

Fra Domenico, le jour venu, rassembla tous les enfants dans Sainte-Marie-des-Fleurs, et célébra la messe, puis on se rendit à Saint-Marc; les jeunes néophytes vêtus de blanc, couronnés de branches d'olivier avec une croix rouge en main, ouvraient la marche en chantant des psaumes et des cantiques; de là on se rendit à la place de la Seigneurie où les chefs de l'ordre et les chefs de quartiers prirent place sous la Loggia des Lanzi. Enfin, on mit le feu au bûcher et, au milieu d'innombrables objets vulgaires, disparurent à jamais dans les scories et les résidus du bûcher, les beaux Dyptiques des maîtres, les portraits exquis des beautés contemporaines, les rares plaquettes des sculpteurs et des orfèvres sans rivaux de cet incomparable siècle dans l'incomparable Florence. Ce fut une hécatombe de cires charmantes, de manuscrits de Boccace, de Pétrarque, des nouvelles légères des conteurs naïfs, des livres de sort et de magie et des superstitions populaires patiemment enrichies de miniatures par les anonymes de génie dont ce siècle était si prodigue.

Le chroniqueur Burlamacchi raconte que jusqu'en 1498 l'enthousiasme était encore assez vif pour que la même cérémonie se renouvelât; mais cette fois ce fut Savonarole lui-même qui, le crucifix en main, conduisait la procession des néophytes. Il n'y a pas à douter que la postérité ait perdu, dans ces singuliers sacrifices, des objets d'art à jamais regrettables; le chroniqueur cite même des noms. « Arrivés sur la place, ils trouvèrent le second édifice plus riche et plus orné que celui de l'année précédente : on y voyait des bustes des femmes antiques du plus beau travail, comme la belle Bencina, la Lena Morella, la bella Bina, la Maria de Lenzi et d'autres exécutés par les plus vaillants sculpteurs. Il y avait là tel Pétrarque orné d'or et de miniatures qui valait cinquante écus d'or. La garde se tenait autour du bûcher afin que personne ne pût rien enlever. La procession venue, elle se rangea autour de la pyramide, on fit les aspersions d'eau bénite et on chanta les louanges. Bientôt vinrent les chefs de quartiers qui mirent le feu, au son des cloches, des trompettes et des autres instruments des compagnies de la Seigneurie, et au milieu de l'allégresse du peuple qui chantait le « Te Deum. »

Cependant l'excommunication était lancée par la cour de Rome : Fra Domenico soutenait du haut de la chaire qu'elle ne pouvait avoir de valeur, venant d'un pontife comme celui qu'on avait alors; Savonarole, pour sa part, n'en avait point tenu compte. D'un autre côté, Rome avait naturellement des adhérents à Florence, et on élevait chaire contre chaire. Un franciscain nommé Francesco de la Pouille, était à la tête du parti qui considérait Savonarole et Fra Domenico comme des hérétiques. Ce dernier fut assez fanatique pour déclarer du haut de la chaire de Saint-Marc que le feu du bûcher n'aurait de prise ni sur lui ni sur son maître Savonarole; et, fait étrange, on vit dans Florence une foule de prêtres, de femmes et d'enfants prêts à traverser les flammes avec le Franciscain et le Dominicain, persuadés que le ciel les préserverait de toute atteinte en faveur du pieux sentiment qui les faisait agir. Le Franciscain de la Pouille accepta l'imprudent défi, mais il se fit suppléer au dernier moment par un de ses frères convers plus convaincu que lui, Andrea Rondinelli.

De son côté Fra Domenico se présenta sur la place publique, prêt à subir le jugement de Dieu pour Savonarole, et décidé à l'épreuve du feu. C'était le 7 avril 1498, le lieu choisi pour l'épreuve fut cette fameuse place du Palais-Vieux, témoin de tous les faits historiques

du temps; là se dressa le bûcher. On vit d'abord venir Fra Francesco da Puglia suivi des moines de son ordre, sans aucun apparat ni ornements, puis Savonarole lui-même et les Dominicains en grande tenue et pompe religieuse avec les habits sacerdotaux et le Saint-Sacrement : tous affectaient le plus grand recueillement.

Une vive discussion s'éleva, et on se demanda si les chances étaient égales et si les Domi-



Le Bûcher de Savonarole sur la Place de la Seigneurie, d'après le Panneau conservé dans la Cellule de Savonarole au Couvent de Saint-Marc.

nicains ne devraient pas, comme les Franciscains, revêtir la simple robe de leur ordre et ne point exposer avec eux le Saint-Sacrement. Ne pouvait-il faire un miracle et les protéger dans une telle épreuve? La contestation dura longtemps, le temps passait, une pluie abondante survint, qui éteignit les flammes du bûcher. Cette circonstance, qui privait le public d'un spectacle, et qui fit craindre au peuple d'avoir été la dupe de deux imposteurs, fit le plus grand tort à Savonarole dans l'esprit de tous, et ce fut à ce point, que, sous le futile prétexte d'un tumulte qui avait éclaté dans un autre quartier, le dimanche suivant, les

Arrabbiati attaquèrent le couvent de Saint-Marc, le prirent d'assaut et conduisirent en prison Savonarole et ses deux compagnons les plus influents Fra Domenico et Fra Silvestro.

Savonarole une fois sous les verrous, les charges ne manquaient pas contre lui. L'excommunication était déjà prononcée; on instruisit le procès; on nia chez lui la révélation divine et on attaqua son droit de provoquer un concile pour réformer l'Eglise sans les ordres du chef suprême, le Saint Père. Ce fut le général des Dominicains lui-même, Giovacchino Turriano de Venise, et monseigneur Francesco Ramolino, plus tard évêque de Sorrente, qui furent chargés de représenter le pontife au tribunal composé de prêtres et de moines. Le résultat n'était pas douteux, l'audace avait été formidable : une condamnation sans appel fut prononcée contre le Dominicain et les deux frères qui s'étaient faits ses séides. Ils devaient être pendus et brûlés sur la place de la Seigneurie.

L'exécution eut lieu le 23 mai 1498 la veille de l'Ascension, et on a conservé une curieuse peinture qui reproduit l'aspect de cette lugubre cérémonie. On avait élevé sur la place, où n'existait pas encore la fontaine de l'Ammanati, une loge haute de deux mètres en avant du palais Ducal; là se tenaient les magistrats au nombre de huit. Cette loge était reliée au bûcher par une sorte de pont porté sur chevalet, on y fit monter les Dominicains, puis on les dégrada en les privant des insignes de leur ordre devant les magistrats, de là on les conduisit au dernier supplice.

Pendus d'abord, ils furent brûlés et réduits en cendre. On ne parvint pas à leur arracher une parole de repentir et l'impression fut grande chez le peuple. Savonarole fut exécuté le dernier; arrivé au haut du bûcher, il promena ses regards sur la foule; on dit que lorsque la croix sur laquelle on l'avait lié fut consumée et que son cadavre apparut au milieu des flammes dont la fumée s'était dissipée, on vit le bras levé avec les doigts réunis comme pour la bénédiction. Savonarole était dans toute la force de l'âge; il n'avait que quarante-cinq ans et huit mois.

Il devint bientôt un martyr, même pour l'Eglise, et moins de dix ans après, quand Raphaël peignit les *Stanze* au Vatican, il n'hésita pas à placer parmi les Docteurs de la dispute du Saint-Sacrement celui que le prédécesseur de Jules II avait brûlé comme hérétique. A Florence on gardait son image comme celle d'un prophète et d'un saint, et la plupart le représentent avec l'auréole et le *nimbe*. Les moindres objets qui lui avaient appartenu devinrent des reliques, et le culte de sa mémoire se conserva à un tel point qu'au commencement de ce siècle, plus de trois cents années après, on venait la nuit de l'avant-veille de l'Ascension anniversaire du supplice, répandre des fleurs sur le lieu où s'était élevé le bûcher.

CARACTÈRE DE SAVONAROLE. — SES TENDANCES. — SON INFLUENCE SUR LES LETTRES ET LES ARTS. — LES RÉUNIONS AU COUVENT DE SAN MARCO.

Voici l'histoire de Savonarole réduite aux faits réels; il convient de dire quelles étaient ses tendances réelles et quel but il poursuivait. C'est une figure extraordinaire et diversement jugée par la postérité. A Florence elle a laissé dans le couvent de San Marco, asile paisible,

aujourd'hui désert, mais qui a conservé le cachet du recueillement monastique, une indélébile empreinte. Il y a deux noms qui rayonnent au couvent de Saint-Marc, celui de Savonarole et celui du doux moine Fra Beato Angelico.

Renfermé d'abord dans son couvent comme dans une retraite la renommée des prédications de Savonarole lui avaient amené de nombreux visiteurs choisis parmi les plus illustres; il les recevait dans son humble cellule et là de graves colloques s'établissaient entre eux. C'était d'abord Pic de la Mirandole, familier des Médicis et qui avait pour le dominicain la plus profonde admiration. Puis venait Benivieni qui devait prendre sa défense au jour de la condamnation; le Politien, admirateur de l'antiquité tant décriée par le frère, mais qui savait cependant reconnaître la foi dont il était embrasé. Marco Finiguerra le graveur, Bandini, le fameux Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, deux des Della Robbia qui avaient pris la robe.


Savonarole écrivant dans sa Cellule
Tiré du Savonarole de Gustave Gruyer.

La thèse favorite de Savonarole était de combattre l'influence du paganisme dont il voyait partout l'influence et l'empreinte, grâce à l'étude des auteurs classiques, et auxquels les humanistes avaient voué toute la jeunesse. Pour lui au contraire, il voulait étendre l'influence de la religion à toutes les facultés humaines et à toutes les branches de leur production. Il voyait peu à peu le paganisme envahir la pensée, la littérature sous toutes les formes, l'art dans toutes les manifestations; il lui déclara la guerre et commença la croisade. L'étude de la Bible était devenue sa passion dominante, et il prétendait y trouver tout ce qui était nécessaire au développement de l'humanité. J'ai dit plus haut que, dans ses premiers commentaires des passages de l'Apocalypse, il annonça en des termes vagues et généraux l'invasion française et les malheurs de l'Italie : quand les faits se réalisèrent, on ne douta plus; ce fut un véritable enthousiasme dans toute la Toscane; les montagnards venaient des Apennins, dormaient la nuit sous les murs de la ville et, à l'aurore, se répandaient dans Florence pour aller écouter le grand Dominicain. Le cloître fut d'abord son arène, puis bientôt il lui fallut une plus vaste enceinte; on l'entendit dans le Dôme, assez grand pour abriter sous ses voûtes toute la population de la ville. Ce fut une révolution : il tonnait contre les *Tièdes* (Tiepidi) et voulait leur inspirer la foi ardente qui le dévorait. On vit alors s'effectuer un grand mouvement de conversion dans Florence, et les idées profanes furent bannies de certaines familles, il se fit une véritable évolution dans les mœurs; c'était quelque chose comme une Réforme qui précédait celle de Luther et une réaction contre les simonies et le relâchement de la discipline ecclésiastique. Savonarole avait demandé du haut de la chaire qu'on proscrivît Tibulle, Ovide, Catulle, et toute la philosophie d'Aristote. Il montrait aux partisans de la Grèce et de l'antiquité classique, les schismes auxquels avait abouti l'empire, déchiré par les derniers Grecs eux-mêmes et enfin détruit par les Turcs entrant à Constantinople. Son action s'exerçait dans tous les ordres d'idées; il voulait reformer l'État au point

de vue politique, et il l'avait déjà fait en instituant le premier grand parlement florentin. Il voulait réformer la famille en prêchant, deux cents ans avant Jean-Jacques Rousseau, l'éducation de la nature, l'allaitement des enfants et l'éducation physique et morale par le père et la mère de famille.

Dans l'ordre des choses de l'art, il fut certainement le rénovateur le plus effectif. Jusqu'en 1480, la plupart des sujets traités par les artistes étaient pris dans l'antiquité, inspirés par elle et reflètaient les idées des humanistes; il suffit de lire les œuvres du temps et de connaître les représentations plastiques pour voir la place qu'y tiennent la fable antique, l'histoire grecque ou romaine, les idées mythologiques et la symbolique des anciens. Savonarole reprochait entre autres choses aux Médicis, d'avoir encouragé ce mouvement et favorisé le *Naturalisme*, mot étrange pour le quinzième siècle. Il est certain que, depuis Filippo Lippi jusqu'au Botticelli et à Pierro Della Francisca, Gentile da Fabriano, Pollajuolo et autres, on ne se faisait point faute de représenter les belles créatures du temps sous les traits des saintes et des madones; il fut certainement l'instigateur du mouvement qui, en art, faisait découler toutes choses des textes sacrés. Il perçait les murs des palais pour dénoncer au peuple cette orgie de sensualisme dans les fresques qui les ornaient, les sculptures qui les décoraient, dans toutes les représentations plastiques enfin; et il prépara ainsi, pendant sept années de prédication qui portèrent sa réputation à son comble, ces singulières hécatombes où on détruisit par la flamme tant de chefs-d'œuvre que nous regretterons à jamais.



Sandro Botticelli, d'après Batt. Cecchi.

L'influence personnelle de Savonarole sur certains artistes a été constatée par les historiens du temps. Sandro Botticelli, par exemple, fut découragé par les attaques répétées du moine et il se convertit avec une telle ardeur qu'il renonça momentanément à la peinture et se confina dans un couvent. Laurent de Médicis le fit revenir à plus de modération dans les idées et il reprit les pinceaux. Lorenzo di Credi était cependant orthodoxe dans ses idées et dans ses œuvres, il en fut frappé tout autant que Sandro et passa les dernières années de sa vie au couvent de Santa Maria Novella. Le grand Fra Bartolommeo, admirable artiste qui a connu la forme des maîtres les plus inspirés unie à la foi profonde dans l'expression, resta quatre années sans peindre à partir du jour où Savonarole monta sur le bûcher. Le Cronaca, ce chroniqueur de carrefour et d'atelier qui mettait sa facilité de diction et son éloquence naturelle au-dessus de ses dons comme artiste, avait perdu le sommeil depuis les prédications et n'avait plus d'autre sujet à la bouche que l'éloge de Savonarole. Giovanni della Corniole, admirable graveur de camée, s'est plu à reproduire une pièce précieuse, un superbe portrait du Savonarole que les Médicis conservaient dans leur trésor. Un homme austère



L'ABONDANCE — DESSIN DE SANDRO BOTTICELLI

et puritain, une âme ardente et fière comme celle de Michel-Ange, ne devait pas échapper à l'action du réformateur. Il n'était qu'un enfant au moment où Savonarole faisait retentir les voûtes de Sainte-Marie-des-Fleurs de ses menaces contre la Babylone italienne, mais l'impression avait été profonde et elle dura bien des années après sa mort. Il savait par cœur les fragments de ses sermons et le grand dominicain avait laissé sur lui son empreinte.

Il y a une école qui regarde Savonarole comme un iconoclaste, et le professeur Villani a essayé de venger la mémoire du dominicain de cette accusation; dans sa *Vie de Savonarole*, il prétend que les hécatombes du *Bruciamento Della Vanita* de 1479, que nous avons racontées, n'ont détruit que des portraits de courtisane et des livres ornés de gravures licencieuses, et, pour prouver que le moine n'était point un ennemi des lettres, il le montre demandant au chapitre de Saint-Marc l'autorisation d'acheter la bibliothèque de Laurent de Médicis qui est devenue d'abord la bibliothèque de Saint-Marc puis, plus tard, *La Laurentiana*. Quoi qu'il en soit, en proscrivant l'étude du nu, source du beau éternel dans les arts, et en soutenant cette thèse de l'art chrétien contre l'art païen, le dominicain a opéré une vraie révolution : c'en est fait des combats étranges du Pollaiolo, des compositions empruntées aux auteurs grecs et latins, des allégories bizarres de Botticelli et de Benozzo Gozzoli, des beaux blocs qui semblent inspirés par l'âme même de la Grèce, qu'on croirait tirés des carrières de Paros, et exécutés par des élèves de Praxitèle.

On conçoit bien que ce fanastisme, inspiré par les idées les plus saintes et les plus orthodoxes, pouvait cependant donner lieu à une accusation de la part de Rome qui avait tant protégé les humanistes sous les grands papes du XVI[e] siècle; d'ailleurs il sapait ainsi le pouvoir du Vatican et ses tendances. Le sac du couvent de San Marco, résidence du dominicain, fut la première démonstration de ces *Arrabbiati* qui s'opposaient à l'influence des *Piagnoni* (pleurards) partisans de Savonarole. Ce fut une dramatique journée : un assaut en règle où les dominicains firent le coup de feu et opposèrent la force à la force; se sentant défaillir et débordés par les assaillants, dans l'église déjà pleine de sang, on les entendit éclater en hymnes religieuses comme s'ils marchaient au martyre. Il est difficile de visiter cette paisible demeure, aujourd'hui convertie en un musée du plus haut prix par le souvenir de Savonarole et la foi de fra Domenico et de fra Beato Angelico, sans évoquer tous ces souvenirs. La cellule de Savonarole où on conserve le portrait de Cosme le vieux, celui de Savonarole, celui de Benivieni, les manuscrits, la chaise et les meubles et ornements sacerdotaux qui ont appartenu au saint, est certainement un des sanctuaires historiques les plus intéressants de Florence. C'est l'histoire rendue palpable par les preuves authentiques de faits qui pourraient passer pour une légende.

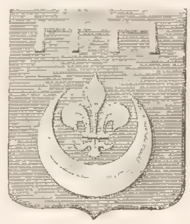
A partir de ce moment, on ne peint et on ne sculpte plus que des sujets religieux. Que ce soit au midi, au nord ou au centre de l'Italie; c'est toujours la Vierge, le Christ, les saints anges, les saints, les prophètes, les scènes de l'Écriture et des Testaments; et il faut tout le libre esprit d'un Titien ou d'un Giorgione pour s'affranchir de ces conventions et faire des excursions dans le monde païen, dans la mythologie grecque et le domaine de la pure fantaisie. Cette influence du Savonarole n'a été nulle part plus profonde que dans les arts plastiques, parce que ce sont les artistes, qui ont été ses plus fervents admirateurs.

LES BENIVIENI

(1453-1542)

BENIVIENI Gérôme, quoique le plus jeune de la famille de ce nom, est le plus célèbre et celui qui a le plus fait pour sa gloire. Ils vivent tous autour de Laurent le Magnifique, font partie de son académie et, par conséquent, sont amis et collègues de Ficin, de Politien et de Pic de la Mirandole.

L'aîné Dominique, à part sa science réelle comme philosophe, est surtout un théologien, au point qu'on l'a surnommé *Lo Scotino*, c'est-à-dire le petit Scott, le comparant à l'éminent esprit dont s'honora la Grande-Bretagne. Professeur de dialectique à l'Université de Pise, puis directeur de l'hôpital de Pescia, il obtint, grâce au Magnifique, un canonicat à la basilique de San Lorenzo. Il est resté l'ami et le défenseur du fameux Savonarole et a pris plusieurs fois la parole pour le défendre.



Benivieni.

Antoine, le second, est à la fois littérateur et médecin; cela se voit souvent au XVe et au XVIe siècle; c'est le cas des deux Ficino. Il a laissé des écrits spéciaux, un traité curieux sur quelques cas pathologiques. Il disparaît au commencement du XVIe siècle vers 1502.

Gérôme, le dernier, est né vers 1453 et a figuré parmi les poëtes; il fait partie de l'Académie de Platon et il chante l'amour platonique en langue vulgaire. Lié avec tous les grands esprits de ce temps, il fut l'indispensable de Pic de la Mirandole et, circonstance qui parle en sa faveur, Pic le chargea d'être son aumônier. Gérôme avait la répartition des secours que ce savant seigneur voulait distribuer aux pauvres, et celle des dots qu'il attribuait aux jeunes filles signalées comme dignes de cette faveur; en un mot il avait accepté la direction du département des grâces dans la maison de ce jeune homme qui avait renoncé à son rang seigneurial pour se vouer sans contrainte à l'étude.

Pic a commenté Gérôme dans une longue dissertation en tête des *Chansons d'amour*, et il a été si profondément uni à lui pendant toute sa vie, qu'il n'a même pas voulu en être séparé dans la mort. Il a été enterré avec lui, dans le même tombeau, à San Marco.

Comme son frère Dominique il croyait à Savonarole et il l'aimait; il vit donc avec douleur sa condamnation et, indépendamment de la défense qu'il écrivit en faveur de celui dont il avait traduit les œuvres en langue vulgaire, il eut un moment l'illusion de le sauver du bûcher. Il avait été toujours aimé et considéré par Clément VII, il s'adressa à lui avec véhémence, mais ce fut en vain. Gérôme Benivieni est mort en 1542 à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

ANGE POLITIEN

(1454-1494)

POLITIEN, dont l'action a été vive aussi, et dont le nom est le synonyme de haut savoir, est né le 14 juillet 1454 à Monte Pulciano, une petite ville de la Toscane célèbre par l'excellence de son vin. Il s'appelait, dit-on, Ambrogini, — c'est du moins ce qui semble ressortir d'un diplôme qui lui confère le titre de docteur en droit canon qu'on conserve encore à Florence; le nom sous lequel il est connu lui vient de son lieu de naissance.

Cristoforo Landino lui enseigna les lettres latines et Andronicus de Thessalonique lui révéla les lettres grecques. Il est, pour les études philosophiques, l'élève le plus brillant de Marcile Ficin et, comme il voulait aussi connaître la doctrine d'Aristote pour l'opposer à celle de Platon; il travailla sous Argiropoulo, le soutien du philosophe grec. La première œuvre qu'il ébaucha fut une traduction d'Homère en vers latins, mais c'est dans un genre plus léger qu'il obtint son premier succès, et il fut éclatant. Julien de Médicis, qui devait périr sous le poignard des Pazzi, avait organisé un tournoi; Politien saisit cette occasion pour écrire des *Stanze* brillantes qui furent bientôt sur toutes les lèvres et dans toutes les mémoires; ce fut la source de sa fortune littéraire. Il était riche, bien né, il entra dans ce cénacle brillant présidé par Laurent le Magnifique et il devint son ami. Il est à peine croyable qu'il écrivit ces *Stanze*, qui restent le type de ce genre de poésie, à l'âge de quinze ans à peine. C'est une date discutée d'ailleurs, on sait que le tournoi eut lieu en 1468 (ce qui ne lui donnerait même que quatorze ans), mais on a ainsi tenté de reporter l'époque à 1473, ce qui rendrait ce génie moins précoce.

Le mort de Julien fut un grand coup pour Politien, qui écrivit en latin un récit de la conjuration des Pazzi. Laurent cependant le soutint de son crédit et lui confia l'éducation de ses deux fils: Pierre, qui devait succéder à son père, et Giovanni, qui devait briller d'un éclat incomparable sur le trône pontifical sous le nom de Léon X, l'affectionnait aussi.

A vingt-neuf ans, au moment où Florence était un centre d'études vers lequel affluait toute l'Italie, Politien fut appelé à la chaire de littérature grecque et latine et une foule d'élite se pressa autour de lui, il était aussi éloquent que savant, et savait charmer en instruisant; il s'acquit une immense réputation. Comme Laurent l'avait chargé d'accompagner à Rome son fils Pierre reçu avec éclat par Innocent VIII, ce pontife demanda à Politien une traduction latine d'Hérodien, et le récompensa par un don de 200 écus d'or; mais Politien était au-dessus de tels présents; d'abord il était riche, on l'avait pourvu d'un prieuré et d'un canonicat dépendant de la métropole de Florence; il vivait aux dépens de Laurent le Magnifique dans son palais et son unique souci était d'avoir assez d'indépendance pour se livrer à l'étude. Il s'était uni à Pic de la Mirandole qui avait renoncé à un rang seigneurial

pour se consacrer tout entier à la littérature ; et Jean Lascaris et quelques autres se réunissaient autour de lui, formant ainsi, dans un cénacle déjà choisi, le plus docte des cénacles.

Laurent mettait à leur disposition cette fameuse bibliothèque *la Laurentiana*, alors sans rivale ; ils devinrent un centre de production ; c'est l'époque de la publication des *Mélanges* (*Miscellaneæ*) toute remplie de l'amour de la littérature de l'antiquité.

L'enseignement de Politien avait acquis une telle célébrité que, de toutes les parties du monde, les élèves se pressaient autour de sa chaire ; il forma des professeurs pour l'Université d'Oxford et celle d'Oporto, et grâce à l'influence de Jean Texeira, chancelier du royaume de Portugal, il obtint du roi Jean II la charge d'historiographe et commença à écrire les annales de la conquête des Portugais dans les colonies. C'est au moment de la préparation de ce grand travail qu'il mourut, à peine âgé de quarante ans.



Ange Politien, tiré du *Virorum Doctorum effigies* 1572 de Filippo Gallis.

Sa mort a été l'objet d'odieuses calomnies ; il a été accusé des passions les plus infâmes, et un écrivain considérable, Paolo Giovio, s'est fait l'écho de monstrueuses attaques contre sa mémoire. Depuis, de nombreux compilateurs, s'appuyant sur le récit de Paul Jove, ont réédité les mêmes assertions. On aime mieux croire les écrivains qui ont simplement donné pour cause au trépas prématuré de Politien les désastres qui signalèrent les deux dernières années de son existence. En 1492, Laurent le Magnifique était mort ; Charles VIII était entré en Italie ; Politien n'était déjà plus que l'ombre de lui-même ; il lui fallut subir l'odieuse présence des ennemis de sa patrie dispersant les trésors littéraires et les merveilles d'art rassemblés par Laurent. Pierre de Médicis, son élève, était chassé de Florence ; la fortune de la famille chancelait, et pourtant le poëte accordait sa lyre pour chanter cette plainte intitulée : *Monodia in Laurentium Medicii ;* chant funèbre où il exhale sa douleur et célèbre les vertus du Magnifique. Le Bembo a vengé aussi Politien des calomnies de Paul Jove et, de nos jours, Dandolo, l'auteur déjà cité de *Florence jusqu'à la chute de la République*, a produit un document considérable émanant du Frère Dominicain Ubaldino, chargé par Savonarole de présider aux funérailles de Politien, dans ce fameux couvent de San Marco, témoin de ses doctes entretiens. Dans ce document, qui porte pour titre : « *Rubertus Ubaldinus de Galliano Dominicanæ familiæ monachus, de obitu et sepultura domini Angeli Politiani*, » il est dit que Politien mourut en bon chrétien ; on fait allusion au coup qu'il avait reçu en voyant partir avant lui Laurent le Magnifique et son ami Pic de la Mirandole. Il est certain toutefois que les polémiques ardentes de ces époques entre littérateurs expliquent les odieuses assertions dont les écrivains ne craignent pas de flétrir leurs rivaux. Nous en avons une preuve irréfragable et célèbre dans les polémiques engagées entre Philelphe et le Pogge. Politien

avait eu pour ennemi, pour ainsi dire intime, un certain Giorgio Merula d'Alexandrie, professeur à l'Université de Milan. Quand parurent les *Miscellanées*, Merula trouva dans ces pages l'exposition de quelques idées qui étaient les siennes et des opinions contraires à celles qu'il professait. C'en était assez alors pour faire naître une haine implacable. Merula composa un rude pamphlet qu'il n'imprima point, mais qu'il allait colportant et lisant par la ville. Politien ne fut pas en reste, et, désignant son adversaire sous le nom de Mabilius, il répondit par d'indignes outrages. Merula mourut pourtant avec une pensée de repentir, et il pardonna à Politien; il fit même plus : il se déclara l'ami d'un si grand homme.

L'action de Politien sur son temps a été vraiment considérable; il est regardé comme un puits de science; mais sa spécialité réelle, malgré l'auréole de poésie que lui avait donnée la publication des *Stanze*, c'est la science des écrivains latins et grecs. Il a fort peu écrit en langue vulgaire; on ne peut joindre aux Stances qu'une *Canzone*, chanson transcrite dans l'histoire littéraire de Crescimbeni, et l'*Orfeo*, petit poème exquis.

Il était sans rival dans la langue grecque et il a commenté la plupart des classiques. On lui doit les *Élégies*, les *Épigrammes*, les *Miscellaneæ*, une version d'Hérodien, un éloge d'Homère et douze volumes de Lettres pleines de précieuses indications sur l'histoire littéraire de 1450 à 1494. Il a collationné et réduit à leurs meilleurs textes la plupart des manuscrits antiques existant dans la Laurentiana et préparé la *Paraphrase Grecque* des *Institutes* de Justinien. Le fameux manuscrit des *Pandectes* conservé à Florence a été pour lui une source de judicieuses observations. Chanoine, et engagé dans les ordres, il n'avait pas pris son rôle très au sérieux, et la théologie lui était plutôt étrangère. On le regarde aussi comme le fondateur du Théâtre Italien, car le premier il s'est dégagé de la foule archaïque pour faire dialoguer ses personnages. C'est le fameux Alde qui le premier, en 1498, a publié les œuvres de Politien. Ce qu'on connaît de plus complet sur la vie de Politien, c'est la Biographie publiée, en 1747, à Bergame par Sarassi, en tête de son édition des *Stanze*. *Menkenius* a publié à Leipsig, en 1736, une Biographie qui est aussi très-estimée. Erasme l'a proclamé un « Miracle de la nature »; mais le miracle a été tellement calomnié par l'auteur des *Anecdotes Florentines* et par Vossius, qui ne faisaient que copier Paul Jove, qu'il faut encore aujourd'hui revenir aux documents de première main et aux lettres de Laurent le Magnifique et des contemporains pour venger la mémoire du grand savant Florentin. Il suffirait, d'ailleurs, du témoignage de l'abbé *Méhus*, dans sa *Préface à la vie d'Ambroise Camaldule*, pour trouver à la mort de Politien une cause plus noble que celle imaginée par Paul Jove. Voici ses propres paroles : « Messire Ange Politien, surpris par une fièvre violente, mourut au bout de quinze jours; la mauvaise fortune le poursuivit; on prétendit qu'il était mort au milieu d'un délire suscité par ses passions. Il est bien difficile de croire qu'un homme aussi versé dans les lettres grecques et latines, dans l'histoire, dans l'antiquité, dans la dialectique et la philosophie, n'ait pas su se commander à lui-même. Mais il faut dire que Pierre de Médicis, son élève, avait entamé des négociations avec le Pape pour le faire cardinal au moment où il fut chassé, que la mort de Laurent l'avait vivement frappé, et que la haine qui s'attachait au nom de Pierre, proscrit de Florence, poursuivait aussi son instituteur et son ami. » Politien est mort à quarante ans.

PIC DE LA MIRANDOLE

(1463-1494)

Dès la fin du quinzième siècle, quand on veut caractériser la prodigieuse précocité d'un esprit sagace ou la science prématurée de quelque enfant prodige, on lui donne le nom de Pic de la Mirandole, ce jeune seigneur, miracle de son temps, qui renonça à la dignité de son rang pour se livrer à l'étude, et un jour, dans un tournoi célèbre, offrit de soutenir la discussion sur tous les sujets qui appartenaient au domaine du savoir humain. Son nom est vite devenu légendaire, non-seulement en Italie, mais dans toute l'Europe.

Giovanni Pico della Mirandola est le troisième fils de Giovanni Francesco, seigneur de la Mirandole et de Concordia. Sa mère est presque aussi célèbre que lui; dans une œuvre connue, un des grands artistes contemporains a représenté le jeune Giovanni dans les bras de sa mère, symbolisant ainsi les soins touchants qu'elle eut pour cet enfant qui s'annonçait comme un prodige et qui, presque au berceau, révélait un instinct de tout savoir et de tout comprendre qui devait faire de lui un des miracles de son siècle. A l'âge de dix années, on vit l'enfant prononcer des discours en public et lire ses propres poésies. Quand il eut épuisé le savoir de ceux qui l'entouraient, s'assimilant avec une facilité sans seconde toutes les sciences et toutes les sources de l'éducation, on l'envoya à Bologne, où il étudia la philosophie et la théologie. Riche, indépendant, rien ne l'arrêtait dans son essor; il voulut connaître les plus célèbres universités de l'Europe, et, au lieu d'écouter les leçons des professeurs illustres, on le vit avec stupeur embarrasser ses maîtres, soutenir des thèses contre leurs propres interprétations, et discuter avec eux, en appelant à son aide une merveilleuse éloquence qui lui acquit bientôt une réputation universelle.

Il est fâcheux pour sa mémoire que l'étude des langues syriaque, arabe et chaldéenne l'aient jeté dans un cercle d'idées nébuleuses, dans des rêveries cabalistiques sans issues et sans profit pour l'humanité. Il avait formé une bibliothèque de manuscrits cabalistiques dont on possède encore aujourd'hui le catalogue publié par Gaffarel.

Ce n'était point, à l'âge de vingt ans, un de ces savants modestes qui aiment la science pour la science; la nature, en le comblant de ses dons, lui avait donné l'orgueil qui pousse la nature humaine à les faire valoir, à s'en parer aux yeux de ses semblables et à en tirer une vanité qui en diminue la valeur aux yeux des hommes sensés et d'un esprit bien équilibré. On vit donc un jour, en 1468, Pic de la Mirandole, en pleine possession de ses extraordinaires facultés, arriver à la cour pontificale, sous Innocent VIII, avec une liste de neuf cents propositions *de Omni re scibili* qu'il s'engageait à soutenir, dans un tournoi public, contre tous les savants qui seraient prêts à la discussion. Comme il n'était point limité par la fortune, il poussa l'orgueil jusqu'à déclarer publiquement que ceux qui seraient prêts à

affronter l'épreuve pourraient faire le voyage de Rome à ses propres frais. On a conservé le texte de ces huit cents propositions et on a observé judicieusement que celui qui, aujourd'hui, saurait y répondre, n'aurait qu'une science bien vaine et bien inutile et, en somme, ne serait pas un grand savant.

Le résultat le plus immédiat de ce sublime défi fut de susciter à Pic de la Mirandole des ennemis et des envieux parmi ceux qu'il tentait d'éclipser par ce déploiement de science et de faconde. On dénonça treize de ses propositions comme entachées d'hérésie. Naturellement il était armé pour se défendre, et son premier argument fut de prouver que, justement ces treize propositions avaient reçu l'approbation des Théologiens, dont l'orthodoxie était la plus incontestable. Il jeta même un grand ridicule sur ses détracteurs qui avaient, eux aussi, pris le Pirée pour un nom d'homme, en prétendant que *Cabale* était un scélérat qui avait écrit contre N.-S. Jésus-Christ. Innocent VIII cependant condamna les propositions; et Pic quitta Rome pour retourner en France, où il était très-apprécié. En son absence, la haine ne désarma pas et le Pape le cita à son tribunal ; il y parut la tête haute et se justifia sans peine ; mais il avait appris ce que vaut la vaine gloire.

Sa vie publique est finie désormais; il renonce aux domaines de ses aïeux, cède ses droits à ses neveux, et vit dans l'intimité des savants à la cour de son ami Laurent le Magnifique ; très-assidu aux séances de l'académie de Platon, à côté de Marcile Ficin qu'il aimait et respectait ; son plus loyal compagnon fut Ange Politien qui ne le quitta plus, et ses derniers jours furent absorbés par l'étude. Il mourut en pleine jeunesse, à trente et un ans, regretté de tout ce qui s'intéressait au mouvement des lettres. Son ami Politien l'avait précédé de deux mois dans la tombe ; il eut la douleur de voir l'entrée de Charles VIII à Florence, le jour même où il allait fermer les yeux. Le Roi de France l'avait reçu à sa cour et en entrant dans la ville, il avait eu le soin de le faire demander ; on lui annonça la grave maladie dont le savant venait d'être atteint. Le Roi lui envoya alors les deux médecins qui l'accompagnaient, mais ils ne trouvèrent plus qu'un cadavre quand ils approchèrent du lit de la Mirandole. Il était mort dans les sentiments d'une foi vive et ardente ; il légua ses biens à ses serviteurs et aux pauvres de Florence. Son corps repose à San Marco.

On lui doit un poème sur la création de l'Univers où il essaya de concilier la Bible avec Platon, — on remarquera qu'au XVe siècle c'est la préoccupation de presque tous les grands esprits ; — un Traité Scholastique intitulé : *De Ente* et *Uno*, huit livres de *lettres*, un commentaire sur *l'Amour Platonique*, une harangue sur la *dignité de l'homme*, des poésies et douze livres contre *l'Astrologie judiciaire*. Cette dernière œuvre passe pour la plus considérable de toutes celles qu'il a produites. Le seul ouvrage écrit en langue vulgaire est le commentaire sur *l'Amour Platonique* de son ami Benivieni.

Pic de la Mirandole, prodige de savoir, dont le nom est peut-être un des plus populaires de tous ceux que le XVe siècle italien nous a légués, n'est pas cependant un savant ou un lettré dont l'apport au contingent qui forme le trésor de l'humanité soit véritablement considérable. Sa science était platonique, c'est la science pour la science.

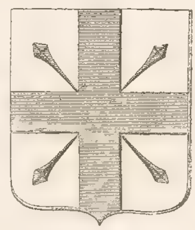
MACHIAVEL

(1469-1527)

NICCOLO Machiavelli est né à Florence, en mai 1469; son père, qui était juge, s'appelait Bernardo : et sa mère, Bartolomea di Stefano Nelli. On l'a fait longtemps descendre d'une famille seigneuriale qui avait donné des marquis à la Toscane; en réalité, son père était bien né, assez riche, mais de condition plus modeste; il était originaire de Val di Pesa et ses possessions étaient à Montespertoli.

C'est d'après les sources autorisées, le Passerini et Pietro Fanfani, que nous résumons les faits de la vie de l'écrivain politique qui a mérité de la postérité, avec un renom singulier de profondeur et d'habileté, une réputation de perfidie qui est devenue proverbiale.

Comment douter que le grand prosateur, l'admirable écrivain des chroniques intitulées : « *Le Istorie Fiorentine* » n'ait été nourri du pain des forts, c'est-à-dire qu'il n'ait étudié les Classiques grecs et latins et vécu dans la pratique des auteurs de l'Antiquité. A vingt-cinq ans, en 1494, il entre dans la seconde chancellerie du *Commune*, autrement dit dans les bureaux du gouvernement qui avaient la spécialité des ambassades et des choses de guerre. Le 9 juin 1498, un décret du grand conseil l'élève au poste de Chancelier. A peine en fonction, on lui reconnaît de telles facultés qu'il est promu secrétaire du conseil des Dix, et, constamment soumis à la réélection, puisque l'emploi était révocable tous les mois, il occupe le poste pendant quinze années.

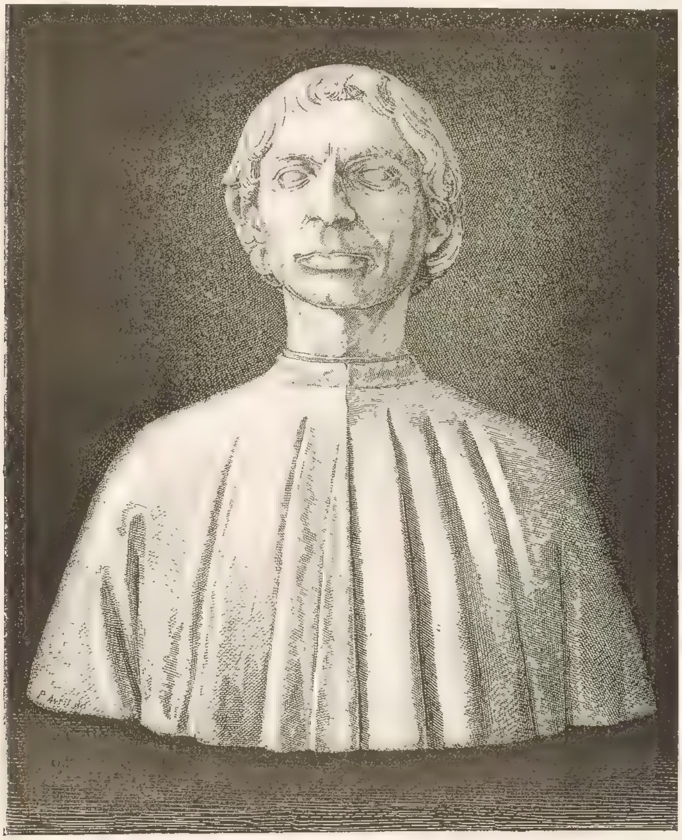


Machiavel.

Dès 1498, il commence la série de ses ambassades, et, aux mains du gouvernement de Florence, il est un instrument docile et souple. Alors que Machiavel semble ne remplir que les vues de ceux qui l'envoient, il a été assez habile pour dicter lui-même les résolutions qu'il s'est chargé de transmettre. On ne compte plus ses missions jusqu'à ce jour mémorable de sa vie, où, le 18 juillet 1500, il vient en France, député auprès du roi Louis XII. En 1501, il revient occuper son poste de chancelier, mais il ne sera plus jamais le conseiller résident, il négociera sans cesse, et toujours par monts et par vaux, tantôt à Pistoia, à Pise, de Pise à Sienne, à Arrezzo; il suivra César Borgia à Imola en 1502 et l'accompagnera dans toute la Romagne et l'Ombrie, où il s'agit de réduire les seigneurs rebelles, Vitellozzo Vitelli, Oliveretto da Fermo, Pagolo et le duc de Gravina Orsini.

C'est dans ces différentes ambassades d'un caractère plutôt militaire que diplomatique, sans cesse occupé de siéges, d'assauts, de circonvallations, de batailles à donner ou de capitulations à obtenir, qu'il tourne ses facultés brillantes vers l'étude de la guerre et la pratique du métier des armes.

Une mission plus haute cependant allait lui incomber, et ce jour-là, le soldat devait faire place au Machiavel des chancelleries, réputé déjà pour son habileté sans seconde dans les négociations. Alexandre VI était mort, Florence ne devait point se désintéresser dans



Machiavel. — D'après un Marbre du Musée national (Bargello).

l'élection du nouveau pontife, elle avait non-seulement son candidat, mais elle prétendait l'imposer par ses manœuvres dans le Sacré-Collége. Le cardinal François Soderini était à Volterra et devait se rendre en cour de Rome pour la République; Machiavel l'accompagna

d'abord jusqu'à Valdarno, puis bientôt se rendit lui-même au Vatican où se tenait le conclave; et il y joua un rôle considérable.

Sa vie appartenait à l'Etat, il ne devait plus se reposer; de Rome on lui ordonne de se rendre auprès du Roi de France, et le 19 janvier 1504 il a une entrevue à Lyon avec Louis XII. La République est menacée par l'Espagne, il faut s'assurer la neutralité du Royaume de France : Machiavel rassure Florence et revient satisfait. Toute l'année s'écoule pour lui entre Pise, Mantoue, Piombino et Sienne, et enfin, en 1505 il est chargé de réaliser une idée qu'il a conçue depuis longtemps, dont il s'est fait le propagateur persévérant, novation hardie qui va révolutionner la constitution des États et devenir la loi de l'Italie tout entière. Au lieu d'armées de mercenaires sur lesquels on ne saurait compter, qui appartiennent à ceux qui les payent le mieux, et qu'on voit souvent, au moment décisif, fuir honteusement parce que nulle pensée grandiose ne les soutient et ne les anime, Machiavel va essayer de former une armée nationale composée de citoyens.

En mars 1503, en plein Conseil, on l'avait vu se lever pour exciter le peuple à s'armer et à concourir par ses propres sacrifices aux dépenses de l'armement. En 1506, il demande l'institution d'une magistrature spéciale qui aura le soin de former les compagnies, de les discipliner et de les instruire : de veiller à ce que les cadres soient complets, que les hommes soient sous les drapeaux, instruits, en bonne santé, et prêts à marcher au premier signal. C'est, en somme, la plus grande œuvre qu'il ait accomplie; il fut l'âme de cette nouvelle magistrature, arracha au conseil des Dix toutes les décisions qui lui semblaient nécessaires pour arriver à son but, et jamais, depuis 1505 jusqu'en 1512, il ne perdit de vue la réalisation et l'exécution de ce projet qui avait enfin pris une forme et, de la théorie, était passé dans la pratique; c'est sa meilleure gloire au point de vue effectif de la sécurité de son pays; et c'est certainement la plus hardie de ses innovations : il faut donc s'y arrêter. A partir de ce jour, le métier de la guerre n'est plus la spécialité des *Reitres* et des *Suisses*. L'armée n'est plus un ramassis de mercenaires engagés, payés et renvoyés dans leur foyer quand ils ont pris une ville d'assaut ou repoussé une attaque. Machiavel a créé l'institution nationale des temps modernes, l'*ultima Ratio* qui gouverne encore aujourd'hui le monde; et, à l'appui de ses idées, il a émis une théorie très-audacieuse — c'est la supériorité de l'infanterie sur la cavalerie — maxime qui va changer la face de la tactique alors en usage. On a d'ailleurs réuni en un corps de doctrine la science spéciale du chancelier florentin et l'Algarotti a adressé au prince Henri de Prusse une série de lettres intitulées : « *Science militaire du secrétaire Florentin.* »

En 1506, pendant qu'il était tout à son travail ardu de nouvelle organisation, il lui fallut retourner à Rome et accompagner Jules II jusqu'à Imola, au moment où il tentait de ramener Bologne à son pouvoir. En 1507, il va présider au recrutement des fantassins à Val di Tevere, Valdichiana, Chianti, les Vallées de l'Elsa et de la Cecina, et dans la même année, il est délégué à Piombino et à Sienne.

A la fin de 1507, il lui incombe d'aller auprès de l'Empereur Maximilien qui va entrer en Italie pour recevoir des mains du pontife la couronne impériale. Florence, en cette circonstance, devra payer un subside; c'est Machiavel qui est chargé de régler la question. Il reste

là six mois en ambassade et il écrit les *Ritratti delle cose d'Alemagna*, — *Rapporto delle cose della Magna* — et enfin le *Discorso sopra l'Imperatore*.

Si on voulait suivre sa vie pas à pas, il faudrait énumérer toutes ses ambassades et ses missions, jamais peut-être un chancelier n'a moins connu les douceurs du repos; mais il semblait surtout voué aux choses de l'armée, partout où il y avait un rassemblement de troupes ou une entreprise militaire, on voyait arriver Machiavel, désormais le ministre de la guerre de la République, aussi pratique qu'un capitaine et du meilleur conseil dans les grandes circonstances. La guerre contre Pise, si longue et si ardue, lui fut une occasion de montrer toutes ses facultés, et on peut dire que tous les moyens mis en œuvre pour réduire la ville furent suggérés par lui.

Ces missions pour ainsi dire permanentes ne l'empêchaient pas, au besoin, de rendre des services encore plus signalés, et le poste d'ambassadeur à la cour de France étant devenu vacant, il alla faire l'intérim (1510); il rejoignit la cour à Lyon, puis la suivit à Blois et à Tours.

La chute du gonfalonier Soderini, le 30 août 1512, survenue pendant l'absence de Machiavel, fut fatale à ce dernier, et le changement de gouvernement qui en résulta eut pour résultat de le priver de son emploi de chancelier et de secrétaire des Dix. On rendit même un décret d'internement, et on lui interdit pour une année l'entrée de la Seigneurie. Enveloppé dans la conjuration contre Julien et Laurent de Médicis, on l'enferma au Bargello et il subit même la torture. La joie de son exaltation au trône pontifical, attendrissant le cœur de Léon X, lui fit rendre un décret qui libérait Machiavel. Il n'y a point à douter que l'auteur du *Prince* n'ait subi le châtiment réservé aux plus grands coupables : son courage civil, en cette circonstance, fut à la hauteur de celui des hommes de l'antiquité, et il a laissé un curieux sonnet écrit en ce moment même avec une sérénité incroyable.

Tout meurtri encore, on le vit regagner sa petite villa près San Casciano; il s'y livra à l'étude et vécut de la vie des paysans, jouant avec ses voisins aux boules ou au tric-trac et montrant dans ses relations une simplicité inouïe jointe à la plus grande austérité de mœurs. Sa carrière politique semblait achevée; il put se livrer alors au travail et lut à l'académie des Jardins Rucellaï les *Discours sur la première décade de Tite-Live* (1516-1519), le *Dialogue sur la langue*, et enfin, vers 1520, les *Sept livres de l'Art de la Guerre*. C'est à Lucques, à la fin de cette même année 1520, qu'il écrivit la vie du fameux Castruccio. Il devait sous le principat des Médicis rentrer en grâce, mais s'il remplit encore quelques ambassades, il était suspect et ne put jamais reprendre un emploi fixe; c'est à ces circonstances qu'on doit les *Storie Fiorentine* et les deux comédies la *Mandragora* et la *Clizia* faites pour être représentées devant Léon X. Andre del Sarte et Aristote de San Gallo s'étaient chargés de la mise en scène, il y eut un parterre de cardinaux pour spectateurs et une salle pleine des illustrations du temps. Francesco Guicciardini, le grand historien, gouverneur de la Romagne, fit représenter l'œuvre à Bologne pendant le carnaval de 1526. Les Vénitiens voulurent aussi l'entendre.

Le pape Clément VII, en 1526, vint le tirer de son inaction en lui confiant l'inspection des fortifications de Florence; le pontife prévoyait le cas où la ville aurait à résister à un

siége. Machiavel s'entoura d'ingénieurs militaires, concerta avec eux les mesures à prendre, et fit son rapport à Sa Sainteté.

Toute l'année 1526 s'écoula pour lui en négociations avec Guicciardini et le provéditeur vénitien devant Crémone. Il échappa ainsi au tumulte qu'entraîna la conspiration du 26 avril, et il remplit encore sa dernière mission auprès de l'historien qui l'envoya à Doria, à Gênes, pour obtenir une galère et des renforts. De Gênes il passa à Livourne, accompagnant, sur le bâtiment qui la portait, la marquise de Mantoue : il mourait à Florence le 23 juin 1527.

On a une lettre de son fils dans laquelle il constate que son père mourut pauvre, et on ne s'étonne point qu'il en fût ainsi, car jamais existence ne fut plus tourmentée que la sienne. Tant qu'il remplit des emplois, il dépensa largement les sommes que lui octroyait le gouvernement qu'il servait, et quand il fut tombé du pouvoir, il ne fit rien pour augmenter sa fortune. A quelque point de vue qu'on se place pour le juger, c'est un génie. Un écrivain français a pu écrire cette phrase que les Italiens ont relevée: « Le malheur de l'Italie ne vint que de ce qu'un jour elle pouvait produire *le Prince* » ; et il est bien certain que Machiavel a envisagé le but et professé hautement cette odieuse maxime : « La fin justifie les moyens »; mais il faut reconnaître que, chez lui, c'est le cri de la conviction plutôt que celui de la perversité. C'est un grand patriote, personne n'en doute, et un grand Italien quand même, sans parler de l'artiste incomparable et de l'écrivain merveilleux qui a trouvé le vrai ton de l'histoire et laissé des portraits politiques burinés avec la sobriété de Tacite.

GUICCIARDINI FRANCESCO

(1483-1540)

FRANCESCO Guicciardini est le classique historien de Florence au siècle de Médicis et, quelque jugement qu'on porte sur son œuvre, comme contemporain bien renseigné, comme écrivain maître de lui-même et dont la modération se reflète dans ses écrits, il faut lui faire une grande place dans les illustrations de la fin du XVe siècle florentin.

Il naît à Florence même, le 6 mars 1483, de Piero et Simona Gianfigliazzi, de famille ancienne, noble et illustre par les hauts emplois dans le gouvernement de la République. C'est un heureux présage pour lui d'être présenté aux fonts baptismaux par Marcile Ficin. C'est dire que sa jeunesse est studieuse et féconde. A vingt ans, son père l'éloigne de Florence; il craint pour lui les discussions politiques et les événements qui font de la ville un dangereux foyer; il l'envoie à Ferrare et le charge de mettre à l'abri une partie de sa fortune constamment menacée. Dès 1502, il abandonne cette université pour celle de Padoue, et ses études dans le droit lui sont si profitables, qu'il peut rentrer à Florence, à l'âge de vingt-trois ans, pour occuper, en octobre 1505, la chaire publique d'enseignement du droit. Il ne se voua pas

seulement à cette profession où il acquit en peu de temps une grande renommée, mais il débuta très-brillamment au barreau et se constitua une magnifique clientèle. Le 14 janvier 1507 il fut fiancé à Maria di Alamanno Salviati. Sa situation et son influence étaient telles alors qu'en cette même année la corporation des marchands le nomma consul; mais il ne put exercer l'emploi parce que les lois exigeaient que l'élu eût trente ans accomplis. Dès lors les corporations, associations, œuvres pies, communautés religieuses désiraient l'avoir pour conseil; mais une circonstance grave le fit sortir des affaires civiles pour transporter son action dans l'ordre des affaires politiques où il allait s'illustrer.



Francesco Guicciardini d'après un Dessin anonyme du Temps.

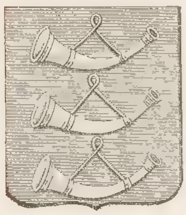
C'était le temps de la sainte ligue entre le pape, le roi d'Aragon, l'Angleterre, les Suisses et les Vénitiens: Jules II aurait voulu que les Florentins, amis de Louis XII, roi de France, entrassent avec lui dans la ligue; il y avait là des deux côtés de graves inconvénients pour Florence : elle voulait obéir au roi de France et, d'un autre côté; ne pas déplaire au roi d'Aragon. Il fut question de choisir un ambassadeur qui irait à Burgos complimenter le roi Ferdinand: Guicciardini fut nommé le 17 octobre 1511; le 19 janvier 1512, il partait après bien des hésitations, mais encouragé par son père qui lui montrait quel suprême honneur il avait obtenu à l'âge où d'ordinaire on n'est pas apte à de grands emplois de cette nature.

L'année 1513 devait voir éclater à Florence les graves évènements qu'avait déchaînés la chute des Français en Italie après cette victoire de Ravenne, dix fois plus coûteuse qu'une défaite. Le 2 septembre les Médicis exilés rentraient vainqueurs; la République Florentine n'existait plus; le seul ambassadeur qui eût un poste permanent était Jacopo Salviati résidant auprès du saint Père, la mission de Guicciardini n'avait plus de raison d'être; il demanda son rappel. C'est dans le temps où il attendait la lettre qui lui permettrait de demander son audience de congé qu'il écrivit ses *Ricordi autobiografici.*

En octobre 1513 il partit de Burgos pour rentrer dans sa patrie, il y arrivait le 5 janvier 1514, et en août de la même année, il était nommé des huit de la *Balia* (c'étaitle nom du conseil de gouvernement). Son père cependant était mort et il avait reçu la triste nouvelle à Piacenza. Après quelques intrigues des uns et un temps d'épreuve pour lui pendant lequel Laurent de Médicis, duc d'Urbin, crut devoir le soupçonner et l'éloigner des conseils, il

arriva à si bien dissiper ces préjugés que le jour où Laurent partit à la tête des milices florentines réunies à celles de l'Église pour combattre en Lombardie, il nomma Guicciardini du conseil des *Signori* qui auraient la régence pour les deux mois d'absence.

Dès lors il appartenait tout entier au gouvernement; en 1515 il est envoyé à Cortona pour complimenter Léon X, qui se rend à Bologne à son entrevue avec François Ier, roi de France. A la suite de cette mission, il est nommé avocat consistorial, puis gouverneur de Modène et de Reggio. Enfin il a Parme et le commissariat général de l'armée pontificale. Dans la guerre entre François Ier et Charles Quint, Guicciardini a la mission de soutenir les exilés de Milan et de lever un corps d'armée pour reconquérir le duché. Il eut même l'occasion de donner la mesure de son talent comme homme de guerre; le frère du maréchal Lautrec, qui commandait pour la France, avait tenté de surprendre Reggio; Guicciardini le prévint, courut à la défense, arma la ville; il rappela Guido Rangone, qui avait des forces à Modène; enfin il déjoua les manœuvres de Lescuns et cette fois on comprit que le diplomate et l'écrivain étaient doublés d'un homme d'action.



Guicciardini.



Gianfigliazzi.

Les deux pontifes qui succédèrent à Léon X le confirmèrent dans ses dignités et fonctions. Clément VII le nomma alors président des Romagnes et lieutenant général de l'armée pontificale avec la suprématie, même sur le duc d'Urbin, le grand capitaine d'alors.

Un désastre sans exemple depuis l'invasion des Barbares, l'entrée du cardinal de Bourbon à Rome et le sac de la ville par ses troupes, fut pour Guicciardini l'occasion d'une disgrâce : Clément VII, prisonnier dans le môle d'Adrien, lui fit un crime de n'avoir pu détourner le coup qui l'avait frappé ; il se retira alors à Finocchieto dans une solitude complète et là il écrivit un Dialogue, faisant un retour sur lui-même, confessant ses erreurs et ses fautes et tirant de là cette conclusion : « que la prudence humaine est aveugle et que nous sommes dans la main de Dieu. »

L'exil et la disgrâce devaient durer peu de temps. *La paix de Barcelone*, signée entre le pape Clément VII et Charles Quint, rendait la paix à l'Italie en sacrifiant Florence. Guicciardini fut appelé par le pontife au gouvernement de Bologne ; à la mort du pape il se voua au service des Médicis excitant le duc Alexandre à mettre le pied sur l'élément démocratique toujours en travail dans Florence; mais le poignard de Lorenzaccio mettait un terme à la courte carrière du duc Alexandre, et cette fois, c'était la branche cadette qui saisissait le pouvoir avec Cosme Ier. Guicciardini avait senti se développer en lui une vaste ambition; il tenta d'accaparer le jeune souverain, espéra le guider et devenir son mentor : les Médicis, plus ou moins, avaient tous l'esprit politique; d'ailleurs ils étaient Florentins : Cosme écouta les conseils de Guicciardini, se servit de lui pour éloigner ses compétiteurs et ses ennemis; puis, une fois l'œuvre accomplie, il rejeta l'historien comme un instrument désormais inutile et qui pouvait se retourner contre lui.

Guicciardini se retira en 1539 dans sa villa d'Arcetri, humilié, honteux et désillusionné ; il écrivit alors son *Histoire d'Italie.* Sa retraite ne fut que d'une année, car il mourut le 27 mai 1540, à l'âge de cinquante-sept ans.

Son histoire est son œuvre capitale, il n'a pas manqué de détracteurs, et selon le parti auquel il se rattache, chacun le juge avec plus ou moins d'impartialité. M. Thiers, dans le *Consulat et l'Empire*, a porté sur lui un jugement qui a son autorité car il part de haut. « Il a écrit, dit-il, les événements de son temps, qui se sont presque tous passés sous ses yeux avec une telle ampleur de narrateur, une telle vigueur de pinceau et une telle profondeur de jugement, que son histoire mérite d'être placée au nombre des plus beaux monuments du génie humain. »

Il est très-discuté cependant à tous les points de vue ; il est inférieur à Machiavel par la belle disposition, la rapidité du style et l'égalité de l'œuvre ; mais ses jugements sont plus profonds, il vise plus haut que lui et il est plus éloquent. Comme ce dernier, il a écrit des « *Discours sur la première Décade de Tite-Live.* » On lui doit aussi les « *Discours sur les changements et réformes des gouvernements de Florence,* » où il a déployé une sagacité politique de premier ordre.

Son *Carteggio,* ou recueil de sa correspondance pendant la légation d'Espagne, son gouvernement de Modène de Parme et de Reggio, et sa présidence des Romagnes, est aussi un monument politique à cause de la profondeur des jugements qui lui échappent à chaque ligne. Il était républicain, il avait pour Florence l'amour d'un fils, et tant que l'étranger foulait son sol, son cœur patriote a souffert. Il a montré une grande haine des prêtres et de leur influence dans son pays ; mais, par une singulière anomalie, le républicain est l'ami des princes et le soutien des tyrans et celui qui, à chaque page, verse le blâme sur le régime des prêtres qu'il appelle des imposteurs, est l'agent constant des pontifes et leur humble serviteur. Sa conduite politique est toute différente de ses doctrines comme écrivain. Il faut conclure de là qu'il était très-ambitieux et qu'il aimait le pouvoir à tout prix.

L'œuvre reste et elle est considérable ; il a cependant rêvé la fédération italienne sous la suprématie de Florence, et Machiavel, avec le coup d'œil du génie a deviné, perçant les voiles de l'avenir, l'unité italienne aujourd'hui réalisée.

Francesco Guicciardini n'a pas laissé d'enfants, mais il avait un frère, Florentin comme lui, qui s'appelait Louis, et qui, du vivant du chef de la famille, alla s'établir à Anvers. Là, ce frère donna naissance à Lodovico Guicciardini, neveu de Francesco, qui devait devenir l'historien des Pays-Bas.

Ce Lodovico Guicciardini est mort en 1589; il écrivait en italien, mais ses œuvres ont été traduites en allemand, en flamand et en français ; il a laissé une *Description des Pays-Bas*, et des « *Commentaires sur les événements de l'Europe et des Pays-Bas en particulier depuis l'année* 1529 *jusqu'à l'année* 1560. » Lodovico Guicciardini n'a pas le grand point de vue de son oncle, mais ses œuvres font cependant autorité, et les Hollandais faisaient grand cas de sa personnalité.

GALILÉE.

(1564-1644.)

VINCENZO Galilei et Julia Ammanati, de Pescia en Toscane, ont donné le jour à Galileo Galilei à Pise le 15 février 1564. Il préluda aux études scientifiques par la poésie, la musique et les arts plastiques ; mais dès qu'il eut fait le premier pas dans l'exploration des sciences il ne regarda plus les beaux-arts que comme un délassement à ses études ardues, malgré la volonté de son père, qui voulait le faire médecin à cause des avantages matériels attachés à la profession. Dès 1589, devenu un mathématicien hors ligne, il est nommé professeur à Pise; il y suscita des haines qui lui firent abandonner ce centre d'études pour Padoue, où, pendant dix-huit ans, il occupa la chaire des sciences astronomiques avec une autorité sans égale. Florence cependant regrettait son enseignement et Cosme II résolut de le rattacher par ses bienfaits; il le nomma son philosophe et son mathématicien, lui fournissant tous les moyens de se livrer aux études spéculatives et aux expériences coûteuses nécessaires au but qu'il poursuivait.

Les études astronomiques et les vérités dont il recherchait les preuves évidentes devaient être pour lui une source de persécutions et de chagrins. Il s'attachait à propager le système de Copernic, et les théologiens ayant cru découvrir dans l'exposé de ses doctrines des tendances contraires à celles des Livres saints, un moine florentin monta dans la chaire pour dénoncer, l'astronome en lui appliquant ce passage des Actes des apôtres: « Hommes de Galilée, pourquoi vous arrêtez-vous à contempler le ciel ? » Le bruit se répandit hors de Florence, Rome s'émut, et le grand-duc, qui devait toujours regarder du côté du Vatican, exhorta le philosophe à se présenter devant l'Inquisition pour se défendre contre une aussi fausse accusation. Il arriva à Rome en 1615 ; il y avait été déjà, mais les dispositions à son égard étaient changées ; il eut beau exposer ses doctrines et en montrer toute l'orthodoxie, il était condamné d'avance ; on le laissa partir toutefois, après lui avoir enjoint de ne pas enseigner la doctrine de Copernic. Il écrivit alors ses *Dialogues*, qu'il ne craignit pas de présenter au maître du Sacré-Palais chargé de la censure ; il obtint l'approbation et les imprima l'an 1632.

Dix-sept ans s'étaient écoulés depuis le jour où le cardinal Bellarmin, au nom du Pontife, lui avait interdit la propagation de ses doctrines ; on fit revivre contre lui l'ancienne interdiction et il fut encore cité devant l'Inquisition. Ce n'était point un prisonnier ordinaire : le grand-duc, plein de sollicitude pour lui, le suivait de loin et s'efforçait de le soustraire aux périls qui pouvaient résulter de cette citation à comparaître. On lui donna pour prison l'appartement du Fiscal du Saint-Office, puis bientôt on lui permit de résider chez l'ambassadeur de Florence ; enfin il eut l'autorisation de sortir dans la ville, prisonnier sur parole.

Le procès dura deux mois : il se termina par une rétractation suivie d'une condamnation à la détention dans les prisons du Saint-Office. Urbain VIII cependant commua la peine, et permit la résidence à la villa Médicis ; bientôt il accorda le séjour à Sienne dans le palais de l'Archevêque, et enfin la liberté dans la villa d'Arcetri près de Florence. En 1637, il devint aveugle ; il avait réuni autour de lui nombre d'élèves passionnés pour la science ; il leur donnait ses leçons sur la terrasse de cette villa où naguère il restait en observation pendant la nuit. Plein de résignation et jouissant d'une vénération profonde qui avait sa source dans ses malheurs autant que dans l'éclat de son génie, il recevait souvent la visite du cardinal Léopold et celle du grand-duc Ferdinand. Il mourut le 18 janvier 1641, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On déposa son corps dans l'église de Santa-Croce après lui avoir fait de magnifiques funérailles. Son monument s'élève auprès de celui de Michel-Ange.



Galileo Galilei 1564-1644, d'après Juste Sustermans.

On lui doit l'invention du microscope, celle du thermomètre, du compas de proportion et de la petite balance hydrostatique. On lui a contesté l'invention du télescope, mais nous avons publié, dans notre ouvrage intitulé : *Venise*, le procès-verbal de la séance du Sénat où il fut admis à faire les expériences qui lui méritèrent une pension de la République, reconnaissante déjà du concours qu'il lui avait donné pendant dix-sept années d'enseignement à son Université de Padoue. Il faut ajouter toutefois que Galilée n'a probablement fait qu'appliquer là une découverte due à Jacques Mébius, citoyen hollandais. Galilée aurait adapté les verres établis par Mébius aux tubes qui permettaient les observations astronomiques. Il a trouvé aussi *le pendule*, et il existe une lettre de lui adressée au fameux Laurent Redi, dans laquelle il développe l'idée de l'appliquer aux horloges.

Dans l'ordre de la science astronomique, son champ est immense ; il rendit d'abord palpable le système de la gravitation, expliqua la formation de la voie lactée, découvrit les étoiles qui accompagnent Saturne, et, ayant constaté la présence des satellites de Jupiter, leur donna le nom d'*Étoiles de Médicis;* enfin il calcula soigneusement leurs périodes et dressa les tables.

C'est lui qui, le premier, a constaté l'inégalité de la superficie de la lune, son diamètre et l'élévation des montagnes dont on constate la présence à sa surface. Enfin il montra les taches du disque solaire et il en sut expliquer la nature.

En physique, son terrain d'action est aussi très-étendu ; il soutint qu'un brin de paille et une balle de plomb tombent avec la même vitesse dans le vide, si on est parvenu à raréfier l'air. Il fallait, pour démontrer cette loi, que la machine pneumatique fût inventée, et la démonstration fut éclatante. Il établit la loi de l'accélération des corps pesants et réduisit à des principes fixes et certains la descente des mêmes corps sur des plans inclinés. En hydrostatique et en hydraulique, il a été aussi fort loin, quoiqu'il n'ait pas écrit à ce sujet d'autre traité que celui contenu dans une correspondance au sujet de l'inondation du petit fleuve Bisentio, près de Florence.

On a récemment, dans une discussion célèbre à la Chambre des députés de Paris, traité de *légende* la persécution exercée contre Galilée ; mais on a désormais en mains toutes les pièces du procès ; M. Domenico Berti les a éditées d'après l'*Archivio di Stato* de Rome, et on peut déterminer exactement les limites de l'action exercée contre lui.

A la suite de la première citation en cour de Rome, nous avons dit que Galilée avait écrit le *Dialogue sur les deux principaux systèmes du monde*, ceux de Ptolémée et de Copernic. » Ce dialogue est une sorte de causerie, où des personnages défunts, entre autres un certain Salviati de Florence, ami de Galilée, exposent les doctrines et combattent les arguments des adversaires ; et ce dialogue se termine (par crainte, on le sent bien, de l'Inquisition, qui venait, non pas de le condamner, mais cette fois de l'admonester vivement), par une déclaration où l'auteur conseille le doute provisoire sur le système du monde.

Nous avons dit que les *Dialogues* avaient paru à Florence ; trois exemplaires parurent à Rome, Urbain VIII en eut connaissance, sa colère s'alluma, il se fit représenter la défense faite en 1616 : Galilée fut sommé de comparaître une seconde fois, « sans quoi un médecin et un commissaire du Saint-Office se rendraient à Florence aux frais de l'accusé, le feraient emprisonner, puis transporter à Rome enchaîné. »

Il est certain aujourd'hui que le vieillard fut faible et se récusa : le pape Urbain VIII fut féroce à son égard. Voici l'acte authentique de procédure. Il est tel, que, sur dix juges, trois (dont un était le neveu du Pape) s'abstinrent de signer la sentence.

« Il faut interroger Galilée sur son intention, en le menaçant de la torture, *ac si sustinuerit*, lui faire prononcer, en pleine Congrégation du Saint-Office, une abjuration pour suspicion véhémente d'hérésie, le condamner à un emprisonnement, à la discrétion de la sainte Congrégation, en lui enjoignant de ne plus aucunement, à l'avenir, par écrit ou par paroles, traiter soit du mouvement de la terre et de la stabilité du soleil, soit de l'opinion contraire, sous la peine des relaps. »

Il faut dire en l'honneur de la vérité, que, malgré le beau travail de M. Berti, malgré celui

de M. Mézières, celui de M. Th. Henri Martin, du Père Desjardins et de celui de M. de L'Espinois, on ne sait pas au juste si Galilée a été torturé. M. Jules Loiseleur, il y a un mois à peine, a même conclu à la négative. Les mots *ac si sustinuerit* prêtent à l'équivoque : les uns les appliquent à la torture elle-même (*s'il peut la supporter*, dit M. Berti) ; ceux qui défendent le pape Urbain disent, au contraire, *s'il a persisté*. Bref, ce qu'on voit de plus clair, c'est la conclusion.

« Et comme il nous paraissait que tu n'avais pas dit toute la vérité, sachant ton intention, nous avons jugé d'en venir à un rigoureux examen de toi (*rigorosum examen tui*), dans lequel tu as répondu catholiquement, sans préjudice aucun des choses que tu as confessées et de celles qui ont été déduites plus haut contre toi relativement à ladite intention. »

« Galilée n'avait pas l'étoffe d'un martyr, dit M. Loiseleur ; aucun de ses interrogatoires n'accuse la moindre velléité de résistance ; il se soumet humblement. Le fameux « *E pur si muove* » serait donc à rayer de l'histoire ; mais on ne nous prendra point pour un historien naïf, si nous soutenons, nous, que ces mots après coup ont parfois leur raison d'être : *Et pourtant elle se meut!* aura dit plus tard le vieillard, encore sous le coup de la crainte, mais à l'abri des inquisiteurs. Et à quelque point de vue qu'on se place, celui de l'Église ou celui de la science ; c'est déjà trop que de penser que le sublime aveugle, qui recherche avec passion la vérité, à défaut d'une torture physique que son corps débile n'aurait pu supporter, a subi une torture morale qui a pu le contraindre à brûler pour une heure ce qu'il avait adoré.

OTTAVIO RINUCCINI

(155...-1621)

OTTAVIO porte un nom illustre déjà par Alamanno Filippo Rinuccini que nous avons vu dans le groupe des premiers académiciens des Orti Ruccellaï. Il peut réclamer la gloire d'avoir été l'inventeur de l'opéra ou du poëme lyrique. Le nom ne fut donné que plus tard; mais, pour la première fois, en 1580, aux fêtes du mariage de Ferdinand, grand-duc de Toscane, avec la princesse Christine de Lorraine, il écrivit les vers de cinq intermèdes musicaux qui avaient pour sujet la victoire d'Apollon sur le serpent Python. Pour relier les diverses parties du chant on se préoccupa à cette époque de retrouver la *mélopée* des anciens : c'était créer le *récitatif* dont le nom est resté chez nous aussi bien qu'en Italie.

Dans la *Pastorale de Daphné*, Rinuccini fit encore un pas; il la fit représenter dans la maison Corsi, devant ce qu'il y avait de plus brillant dans la société de Florence. Il suivit avec *Eurydice*, et, cette fois, il écrivait au-dessous du titre : *Tragedia per Musica*. L'opéra était créé; on représenta *Eurydice* en 1600 aux fêtes du mariage de Marie de Médicis et de Henri IV, et on entoura la représentation d'un luxe extraordinaire.

Marie de Médicis, qui fut la protectrice d'Ottavio, l'avait attiré à la cour de Henri IV;

il se lassa de cette vie nouvelle pour lui, au milieu d'étrangers qui n'avaient ni son caractère ni ses habitudes; il donna sa démission de la charge de gentilhomme de la chambre et revint à Florence, où, en 1608, pour les noces de Gonzague, prince de Mantoue et de l'infante Marguerite de Savoie, il donna *Ariane à Naxos*.

La forme en est charmante, la coupe des vers parfaite pour la musique, et il y a de la passion, de la chaleur et de la vie dans les compositions poétiques de Rinuccini. C'est moins artificiel que Quinault tout en étant aussi pompeux : on retrouverait plutôt là la passion concentrée dans les compositions des poëmes sur lesquelles le grand Gluck a écrit ses inspirations superbes.



Filippo Alamano Rinuccini.

Indépendamment de ces œuvres de longue haleine, Rinuccini dans le pays des *Concetti*, était passé maître dans les odes anacréontiques. C'était un bel esprit toujours très en faveur dans la haute société de son temps.

Il s'occupait de réunir ses œuvres pour les dédier à Louis XIII au moment de sa mort; c'est son fils Pierre François qui, en 1622, a rempli son vœu. Rinuccini était de famille noble et ses ancêtres avaient occupé les hauts emplois publics dans la ville de Florence.

Ici s'arrête pour nous la liste des précurseurs et des grands fauteurs des idées nouvelles. Le XVIIe siècle est une ère moderne, et nous n'avons point à le suivre dans son développement. La suprématie passe ailleurs, Florence après le XVIe siècle n'a plus la même grandeur, les beaux jours sont passé, et nous allons revenir à l'art auquel la ville des fleurs doit son éternelle suprématie.

L'ART ÉTRUSQUE

— —

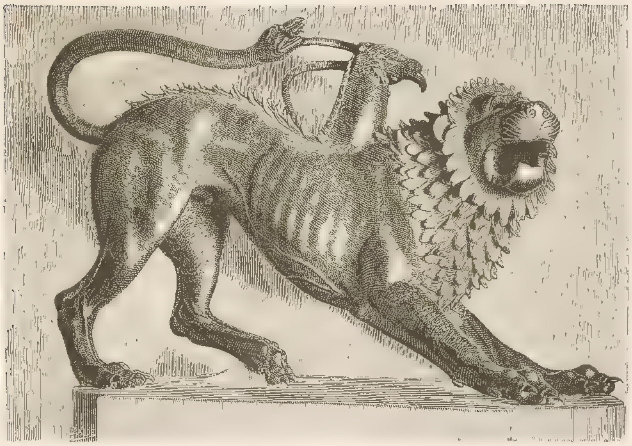
ORIGINES

DE LA

CIVILISATION

EN TOSCANE

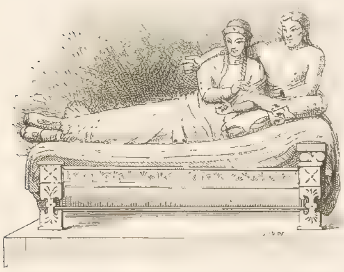
L'ART CHRÉTIEN



Art Étrusque. — La Chimère du Musée des Offices.

L'ART ÉTRUSQUE

LES ORIGINES DE LA CIVILISATION DANS LA TOSCANE. — LES ÉTRUSQUES. — DIFFÉRENTES PÉRIODES DE L'ART ÉTRUSQUE. — MONUMENTS DE CES ÉPOQUES.



Tombeau étrusque en terre cuite. — Musée du Louvre.

Avant de donner au monde le spectacle de cette magnifique efflorescence que nous venons d'essayer de décrire, la Toscane avait été déjà, pour l'art et la civilisation, une terre véritablement privilégiée.

Plus de mille ans avant notre ère, le sol foulé aujourd'hui par les Toscans était occupé par les Étrusques, peuple mystérieux dont la langue nous échappe encore et dont les origines n'ont jamais été clairement dégagées par le génie investigateur de l'histoire et de l'archéologie. Qu'elle fût Grecque, Phénicienne, Germaine, Ibérienne ou Celtique, la race qui peuplait l'Étrurie et qui vint se fixer entre le Tibre et l'Arno au xe siècle avant Jésus-Christ, montra un instinct particulier de l'art, et elle sut imprimer à toutes ses créations un cachet si original que c'est, de tous les styles que l'archéologie restitue aujourd'hui, celui dont les traits sont le plus reconnaissables, sinon le plus personnels.

Les savants les plus autorisés ont essayé de dégager ses origines, Mommsen, Niebhur,

Ottfried Muller ont donné leurs hypothèses, sans qu'on l'acceptât comme définitive; Michelet dit que « le génie de l'histoire est resté muet », et sir G. C. Lewis a posé cette conclusion pleine de scepticisme : « Toutes les investigations approfondies des savants modernes sur l'histoire primitive des Pélasges, des Sicules, des Thyrréniens, des Aborigènes, des Latins et autres races nationales, sont tout aussi dénuées de base solide que les études relatives à l'astrologie judiciaire, à la découverte de la pierre philosophale ou à l'élixir de longue vie. »

Quoi qu'il en soit, l'Étrurie reste le berceau de l'art italien; et, dans un ouvrage qui a pour but l'art et la civilisation de l'Italie, si on veut remonter aux sources premières, il faut représenter les premiers monuments étrusques. On suppose que les premiers ouvrages d'art qui sont sortis de leurs mains peuvent porter la date de la fin du xe siècle avant J.-C.; et ces monuments, ébauches grossières dont nos musées nous montrent des spécimens nombreux, ont toute la raideur de l'art égyptien; on peut certainement y reconnaître une influence que les relations fréquentes des Étrusques, peuple commerçant, suffisent à expliquer.

L'art étrusque cependant reste un art personnel, tandis que l'art égyptien au contraire est immuable et soumis à des rites, à des prescriptions religieuses, architectoniques, à des lois mathématiques et à des canons inéluctables. L'Étrusque recherche l'imitation de la nature, et c'est ce qui nous le rend cher; tandis que l'Égyptien recouvre l'anatomie humaine d'une surface inanimée, porphyre ou granit qui ne trahit jamais les palpitations intérieures. L'Étrusque indique avec soin les muscles, les veines, le tour naturel du cheveu et le pli des draperies flottantes.

Les grands monuments sont rares en Étrurie, surtout dans la première période; il reste des murs de proportion colossale comme ceux de Fiesole, et des portes de haute dimension comme celle de Pérouse, un des monuments les plus complets de l'Italie; mais cette dernière appartient déjà à une époque où les influences grecques sont visibles. Le premier style des Étrusques dura jusqu'au IIIe siècle de Rome; puis il se modifia et devint le *style toscan*, contemporain de celui d'Égine en Grèce; cinq siècles après la fondation de Rome, l'art grec avait triomphé de tous et imposé son influence qui se retrouve alors dans toutes les constructions de l'Étrurie. Une des villes étrusques les plus puissantes, Veïes, succombe l'an 357 de Rome, et, en 444, la grande bataille de Vadimone est le signal de la perte de cette puissante nationalité désormais subjuguée par Rome. A la porte de Florence, à Fiesole, sur la pente de la montagne où s'élève l'amphithéâtre romain, on voit la superposition de ces deux civilisations; le Romain construit son théâtre avec ces formes classiques que nous retrouvons dans le dernier des municipes qu'il a fondés, à deux pas de cette colossale muraille étrusque qui semble de force à buter la montagne, et dont les énormes assises entassées sans mortier les unes sur les autres, aux arêtes aussi vives que si elles étaient posées d'hier, nous parlent de ce peuple dont le langage, inintelligible pour tous, reste le désespoir de l'archéologie de tous les temps.

L'art étrusque est surtout un art intime, il produit des vases, des miroirs, des bijoux, des statues de grande dimension, du plus haut style, et en nombre incommensurable, malgré leur extrême rareté d'aujourd'hui; des sarcophages surtout, des disques, des armes, des tables sur lesquelles on grave des inscriptions, et on est étonné de la quantité incroyable de grotesques

qu'on trouve dans les fouilles, et qui figurent aujourd'hui sous le nom d'*Obesi* et *Pingues Etrusci* dans tous les musées de l'Europe.

C'est dans le bronze que les Étrusques excellent ; on n'a pas de plus admirable spécimen que cette superbe chimère du musée des Offices qui porte une inscription sur la patte. *La Louve* du Capitole, à Rome, montre aussi la parfaite connaissance de la structure de l'animal, et Perkins, en son ouvrage des *Toscans scultors*, attribue cette aptitude des Étrusques à leur habitude des sacrifices qui les mettaient constamment en présence des victimes immolées par les augures.

Il est incroyable qu'il ne nous reste pas un seul spécimen de ces statues de bronze triomphales, si nombreuses, qu'après la prise de Volsinium, les Romains en emportèrent deux mille dans la cité reine. Quelques-unes d'entre elles étaient gigantesques ; on croit retrouver une œuvre de la période que nous appellerions *étrusco-grecque* dans un fragment exposé en 1878 à l'exposition rétrospective par M. Eugène Piot.


Tombeau étrusque à Chiusi.

Le musée du Vatican est extrêmement riche en monuments de cette époque, celui des Offices à Florence ne l'est pas autant, on y remarque cependant l'*Orateur* (*Arringatore*), spécimen le plus parfait de cette époque, et la superbe *Chimère* que nous faisons graver ici. Les fouilles entreprises dès le XVIe siècle et continuées depuis, avec plus ou moins de ferveur, suivant que les vicissitudes politiques en permettaient la poursuite, ont doté l'Italie de richesses dont un grand nombre sont passées dans les musées de l'Europe. En voyant ce que possède encore l'Italie, on comprend que ce fonds est pour ainsi dire inépuisable, malgré le haut prix qu'on doit attacher à chacun de ces objets. Les villes de Coreto, Chiusi, Toscanella, Volterra, Veïes, Coere, Castel d'Asso, Norchia, Vulci, Bomarzo, Fiesole, Pérouse, ont surtout contribué, par les découvertes qu'on y a faites, à nous révéler les différentes phases de cette civilisation.

Le premier style dénote un instinct d'imitation de la nature qui déjà peut s'appeler l'instinct de l'art, parce que, en reproduisant ce qu'ils voient, les Étrusques ne prennent que les lignes essentielles. Simplifiant les formes, silhouettes des figures, draperies, anatomie de l'homme ou de l'animal, ils impriment un caractère d'une certaine élévation à leurs représentations.

Le second style révèle encore l'ignorance, mais dans leur désir d'exprimer l'action et le mouvement, ces artistes primitifs forcent le geste, l'exagèrent et, ne prenant que les traits essentiels, ils font encore de l'art. Les écrivains qui ont étudié avec soin les monuments de la sculpture et de la peinture étrusque rattachent le premier style à l'art égyptien, le second aurait des traits analogues à celui de l'art de l'île d'Égine. Avant nos archéologues modernes, avant nos savants du XVIIe siècle, Strabon, qui avait voyagé en Égypte et en Étrurie, avait noté ces points de contact, différenciés, d'ailleurs, par des traits spéciaux qui laissent aux artistes de l'Étrurie une incontestable originalité.

Appelant la couleur à leur aide dans cette lutte pour la reproduction de la vie, les Étrusques donnèrent aux figures et aux choses la coloration qui leur était propre dans la nature, et il en résulta une puissance de relief particulière. Ceux qui nous lisent pourront, dans les visites aux musées, si profitables pour l'intelligence des choses de l'art, voir d'admirables spécimens de ces périodes.



Ruines de la Fiesole antique. — Le Théâtre romain.

Les Hellènes, en l'an 212 avant le Christ, au lendemain de la prise de Syracuse, en envahissant l'Italie, trouvèrent les peuples de l'Étrurie préparés à subir l'influence grecque qui se révélait déjà d'une façon si marquée dans les œuvres de la période dite période d'Égine. Il en résulta un mode nouveau, un style plus parfait mais naturellement moins original; bientôt enfin disparut tout entier l'élément national.

C'est cette période gréco-étrusque à laquelle on doit les chefs-d'œuvre du Musée grégorien, ceux du Vatican et quelques-uns de ceux des Offices dont nous donnons ici le plus important spécimen, la *Ciste* de bronze du musée Kircher.

Habiles à manier les métaux, à couler des armures de bronze, à graver en creux, ou à ciseler des figures appliquées sur le métal ou sur des étoffes, on vit les artistes toscans se faire les fournisseurs de peuples plus avancés qu'eux en civilisation, et Athènes elle-même accueillit volontiers leurs œuvres.



Intérieur d'un Tombeau étrusque.

Il est un point qui n'a pas encore été touché par un homme de haute compétence et qui mériterait cependant de grands développements : devenus les fournisseurs des nations assez riches pour demander au luxe tous ses raffinements, les artistes toscans, au lieu d'appliquer leur talent à toute espèce de travaux plastiques, statues ou armures, meubles délicats ou bijoux ; multiplièrent, par des procédés *industriels*, les innombrables spécimens d'un même meuble, d'une même plaque ornementale, d'un même bijou, créant chez eux des spécialistes pour chacune de ces industries. On vit, dès lors, naître ce que nous appelons aujourd'hui l'*art appliqué à l'industrie*, d'un goût moins sûr, mais encore imbu de cet esprit délicat dont toutes les œuvres du temps portent la marque indéniable. Les influences étrangères dans l'art étrusque ne sont point des faits vagues qui se révèlent seulement par des similitudes de caractère ou d'aspect : cinq siècles avant J.-C et 205 années après la fondation de Rome, les Étrusques frappaient des monnaies d'or et d'argent sur le modèle de celles de l'Attique et de l'Asie Mineure ; un siècle auparavant, en relation constante avec les habitants de Cumes, les Samiens et les Rhodiens de la Campanie, on vit ce fait étrange (qui se lit en caractères frappants dans les monuments), d'une nation tout entière privée pour elle-même de traditions héroïques, emprunter les siennes à d'autres peuples et les représenter dans ses œuvres plastiques. C'était donner à des mythes étrangers une forme qui protestait contre le fond et qui devait, pour bien des siècles où la science de l'archéologie n'existait pas encore, apporter la plus grande perturbation dans l'interprétation naturelle des sujets représentés. Que dire, en



Intérieur d'un Tombeau étrusque.

effet, d'un épisode de la guerre des Sept chefs ou de la chute de Troie, par exemple, interprétée par le ciseau d'un artiste de l'Étrurie?

Ce qui fait que l'art parle si haut à l'imagination des peuples, et ce qui lui donne dans l'histoire de la civilisation une importance aussi haute, c'est qu'il est lié étroitement à l'histoire et qu'on tenterait vainement de l'en séparer. Si l'on s'en tient au père des historiens, à Hérodote, un siècle avant la fondation de Rome, les Grecs ne savent rien encore de l'Italie; bientôt après, la Sicile est déjà, sinon *hellénisée*, au moins elle a reçu des colonies; et Naxos est la première colonie grecque de la Sicile. L'influence peu à peu s'étendra, mais jamais l'Étrurie ne perdra tout à fait son caractère; son génie artistique s'épuisera à ce contact, jusqu'au jour où, la nationalité disparaissant par la conquête, le peuple devient esclave et se fond dans l'empire romain. Alors chaque ville devient un municipe où on superpose une nouvelle civilisation, comme nous l'avons vu à Pérouse, à Fiesole et autres villes.



Art Étrusque. — L'Orateur. Statue de Bronze aux Offices

Tant que Rome combattait pour son indépendance et luttait pour la vie elle-même, elle n'eut souci que de vivre, et l'art s'y renferma dans ces limites étroites qui consistent à tourner une poterie à la roue ou à tisser un panier avec les osiers du fleuve ou les roseaux de la rive. On lit dans Cicéron cette phrase très-caractéristique : « On abandonnait l'art aux étrangers, pour qu'ils pussent y trouver une consolation et un allégement à leur servitude. » Le temple des dieux ne s'élevait point encore, mais comme l'instinct de l'homme le porte à sacrifier à des divinités supérieures qui le protégent, il cherchait un endroit consacré pour ses prières, et c'était une simple enceinte qu'il ne fallait jamais franchir que dans un but pieux. Les Étrusques apprirent à ceux qui allaient devenir leurs maîtres, et faire disparaître leur nationalité de la surface de l'Italie, à dresser la *cella* d'un temple et à substituer à leur rustique demeure, à leur chaumière de feuillage, la maison mieux close, qui plus tard deviendra palais ou villa. Sans architecture autre que celle qui résulte de l'expression brutale d'un besoin banal, l'artiste de l'Étrurie allait encore imposer à son vainqueur la forme *plein cintre* et, en lui donnant la forme, elle lui donnerait aussi le nom « *Architecture toscane* ». Cet art des Étrusques devait dominer à Rome jusqu'au jour où les *Gréco-Siciliens*, c'est-à-dire les Grecs colonisateurs de la Sicile, allaient introduire à Rome,

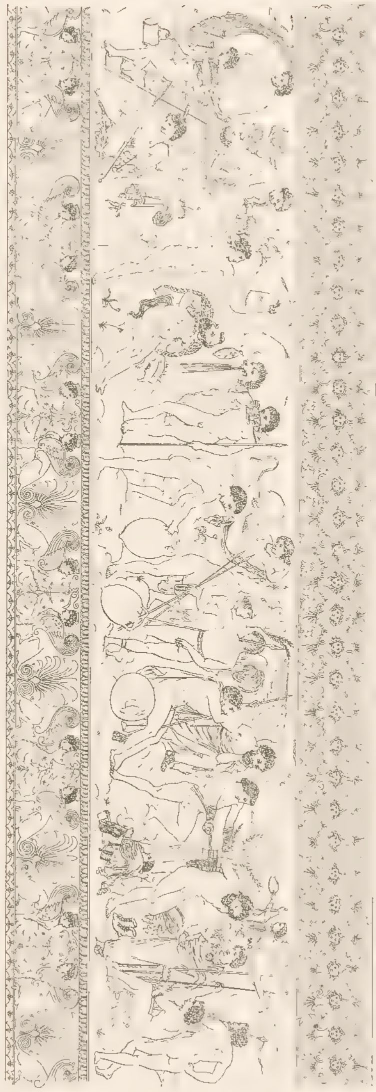
dans l'ornementation du temple de Cérès, une décoration purement grecque. Et ce fait se place au v[e] siècle avant J.-C., en l'an 496.

Je n'ai point à tracer ici le développement de la civilisation romaine qui succède à cette civilisation étrusque, modifiée, il est vrai, par l'influence grecque, mais brusquement interrompue par la conquête. Je voulais seulement indiquer les origines de l'art toscan; un autre recherchera si, entre cet art qui meurt près de 280 ans avant Jésus-Christ, et celui qui va



La Ciste de Bronze du Musée Kircher, avec l'Inscription Novios Plautios, Med., Romai, Fecid.

renaître à Florence près de quinze siècles plus tard, il peut y avoir une analogie secrète. Les eaux des fleuves, entre leur source et leur embouchure, ont un cours souterrain qui échappe à nos yeux; mais nous savons cependant où il faut chercher leur origine. Peut-être pourrait-on retrouver dans le génie florentin de Donatello une analogie secrète avec l'art des Étrusques, épuré par une civilisation nouvelle. Il est certain, toutefois, que l'art grec devait à tout jamais marquer de son empreinte cette terre toscane si féconde pour les arts, et après la terrible invasion des Barbares aux premiers siècles chrétiens, et après la nuit du moyen âge, c'était encore l'influence grecque qui devait déterminer cet extraordinaire effort du génie



Développement de la Frise autour de la Ciste du Musée Kircher.

humain qui s'appelle la Renaissance et dont Florence a été le centre le plus incontestable et la plus haute personnification dans l'histoire de l'Italie.

L'Étrurie soumise, il n'y a plus à proprement parler d'art étrusque; envahi déjà par l'art grec, il s'est modifié au point d'avoir perdu sa nationalité, et la domination romaine achève l'œuvre de la conquête morale faite par les Grecs. On ne verra refleurir les arts aux lieux où ils sont nés, en Italie, que plus de dix siècles après, avec les hommes de génie qui seront les précurseurs de la Renaissance. Si l'on veut suivre la trace des artistes, observer le mouvement et comprendre comment ces temps antiques se relient aux temps modernes, à travers les premiers siècles de l'ère chrétienne et ceux du moyen âge, jusque vers 1200, il ne faut plus rester en Toscane, mais aller jusqu'à Rome, centre politique de la République, plus tard résidence des empereurs; et enfin siége du pouvoir pontifical après la chute de l'empire romain. Résumons brièvement les traits principaux, afin de saisir la transition et de connaître les origines auxquelles on peut rattacher les grands artistes qui seront les précurseurs.

Bien des raisons s'opposaient à la création d'une école nationale à Rome; le génie propre aux conquérants ne les poussait point vers la culture de l'art: les Romains de la République sont des guerriers, des politiques et des législateurs; ils ont même édicté des lois qui interdisent la représentation de la figure humaine. Le culte, pendant cent cinquante ans, est tout spirituel; mais le roi Numa qui rend de tels arrêts, protége

cependant cette colonie étrangère d'artistes étrusques et grecs, et on organise les corporations des orfèvres, celles des artistes du bronze, des terres cuites, etc. Tarquin l'Ancien veut



Pied de la Ciste.



Poignée d'une autre Ciste.



Ciste de la même Période.



ART GRÉCO-ÉTRUSQUE
Poignée du Couvercle de la Ciste.

élever un temple à Jupiter Capitolin, il enfreint les lois édictées par Numa et confie l'exécution de la statue du Dieu à un artiste de Veïes, Vulcanius. On constate cinq siècles de stagnation, pendant lesquels on pourrait à peine citer un nom de sculpteur romain qui puisse,

dans la liste chronologique des artistes, succéder à celui de Mamurius Vetturius à qui Numa confia les reproductions de l'*Ancile*, le bouclier sacré tombé du ciel comme gage de la protection divine contre la peste.

C'est la conquête qui amène le développement des arts de la statuaire et de la peinture et les vaincus imposent leurs goûts aux vainqueurs. Toute cette suite de grands capitaines, les Marcellus, Quintus Fabius, Scipion l'Africain, Titus Flaminius, Lucius Paulus et Mummius, rapportent à Rome les trophées enlevés à la Sicile, à la Macédoine, à la Campanie; Corinthe enfin tombe aux mains des vainqueurs du monde, et désormais Rome possède des trésors d'art qui deviennent pour ses propres artistes un exemple et une source d'émulation.



Colonne Trajane.

Peu à peu le goût se répand; chacun, dans sa propre demeure veut avoir ses images, celles de ses ancêtres ou de ses dieux; les sculpteurs et les peintres ne sont ni assez nombreux ni assez habiles; on appelle en foule les artistes de la Grèce, et les Étrusques, cette fois, sont tout à fait oubliés ou transformés. On voit naître les Mécènes et les amateurs, protecteurs décidés des arts; patrons magnifiques qui consacrent des sommes énormes aux statues, aux tableaux, aux pierres gravées. Avec les Mécènes naissent aussi — curieuse et piquante particularité — ces habiles faussaires qui n'hésitent point à contrefaire sur le socle d'une statue ou au pied d'une fresque le nom d'un artiste en renom.

C'est le temps de Térentius Varron, de Lucullus le raffiné, de Verrès le pillard qui inspirera la verve éloquente de Cicéron; c'est le temps d'Agrippa qui, en une seule année, dote la ville de Rome de cent fontaines monumentales ornées de statues; le temps aussi d'Emilius Scaurus qui, voulant construire un théâtre pour les jeux publics, l'orne de trois mille figures de marbre. Jules César a la passion des bronzes, des marbres et des pierres gravées, Mécènes donne son nom aux protecteurs des arts de tous les temps et de tous les pays; Pompée est le collectionneur le plus ardent des pierres gravées; et le goût va s'en répandre dans l'Italie toute entière.

Désormais la Rome impériale a succédé à la Rome de la République, et le siècle d'Auguste n'aura pour rival que le siècle de Périclès. Les monuments de cette période sont empreints d'un goût particulier; la grandeur qui est le cachet des choses romaines, n'exclue pas l'élégance et la pureté des formes; partout où les Romains posent le pied en vainqueurs, s'élèvent des monuments splendides qui, debouts encore, portent les marques visibles de leur génie. Il y a cependant une distance énorme entre les Grecs qui sont les maîtres et les artistes romains. Les premiers portent en eux le type de la beauté suprême, et ils impriment

à tout ce qu'ils touchent un cachet de distinction supérieur qui ne sera point dépassé. Les Romains font grand, ils sont puissants et forts, ils s'imposent par la masse, mais ils manquent de grâce dans le détail, et toutes leurs conceptions ont un caractère de lourdeur qui est pour ainsi dire leur signature : lorsque disparaît cette lourdeur, il faut reconnaître dans l'œuvre la main d'un Grec ou l'esprit d'un Athénien.

Il y a là toute une période brillante, celle dont les traces sont visibles à tous dans Rome



L'Arc de Titus à Rome

même, dans toute l'Italie, jusqu'aux côtes de l'Adriatique, jusqu'aux rives du Danube. Né avec les empereurs, l'art romain finira avec eux, mais il se modèlera sur le génie de chacun. Tibère, Caligula, Néron imprimeront à l'art le cachet de leurs personnalités cruelles, folles et sanglantes; ils mélangeront l'art romain à l'art grec par l'importation dans Rome des chefs-d'œuvre d'Olympie et des cinq cents statues dérobées au temple d'Apollon à Delphes, et Titus, lorsqu'il voudra orner son fameux arc triomphal, admirable document historique encore debout, demandera encore ses bas-reliefs aux artistes grecs.

Avec Trajan et la colonne qu'il élève en commémoration de sa victoire sur les Daces, nous aurons, cette fois, un spécimen irréfutable du génie des artistes romains. C'est une mer-

veilleuse page d'histoire écrite dans un style net, concis, sans emphase et sans allégories nébuleuses. Si cette école romaine avait persisté, nul doute que le génie du peuple ne se fût affirmé par un caractère national, désormais libre de toute influence, et qui se serait transmis jusqu'à nos jours en se modifiant seulement sous l'influence des circonstances historiques. Mais ce n'est pas impunément qu'une nation domine le monde; l'Orient devait toujours imprimer son cachet sur le génie romain, et l'empereur Adrien, passionné pour la Grèce et l'Égypte, allait encore appeler à lui toute une légion d'artistes grecs.

C'était encore un bienfait pour Rome d'avoir pour souverain un Adrien, qui se piquait



L'Arc de Constantin à Rome.

d'être à la fois architecte, sculpteur et peintre, mais qui souffrait si mal la rivalité des artistes de profession; bientôt vint Antonin, peu passionné pour les arts, puis Marc Aurèle dont il nous reste une intéressante statue équestre qui peut passer pour un bon spécimen de l'école romaine; alors même qu'elle serait due à un artiste de nationalité grecque.

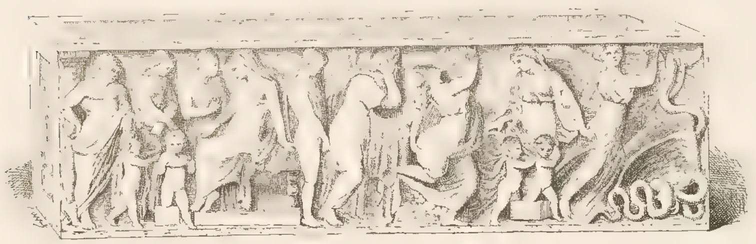
Trajan avait affirmé l'art romain, la décadence allait commencer sous Commode, et il est intéressant de suivre pas à pas cette décadence en face de la colonne élevée par celui-ci à Marc Aurèle, copie assez grossière de la colonne Trajane; dans l'arc de Septime Sévère et celui de Constantin dont les sculptures datent du temps de Trajan. C'est Constantin qui ruina l'art romain et lui porta le dernier coup; en déplaçant la capitale de l'empire, il entraînait à sa suite tous les artistes destinés à embellir sa nouvelle résidence, Rome était livrée aux mains vulgaires, aux conceptions banales, et Winckelman constate qu'après les temps de Constantin il n'y a plus trace d'art dans la ville, qui, naguère, était appelée la capitale du monde.

L'ART CHRÉTIEN



Médaillon
de Constantin le Grand.

Le Christ était né, la vérité nouvelle germait et se développait peu à peu, l'art chrétien allait se manifester. Timide d'abord, ayant l'aversion naturelle et presque superstitieuse des mythes du monde païen, il devait repousser ses symboles, et cette horreur des manifestations de l'art antique devait d'ailleurs entraîner la perte d'un nombre incommensurable de chefs-d'œuvre. Tout était considéré comme une idole et comme une manifestation du paganisme ; on brisa les statues des dieux, on détruisit les images et les représentations, les bas-reliefs, les temples, les frises, les panathénées, les merveilleux récits gravés sur le marbre ; on recommença à balbutier, en l'honneur du Dieu qui venait de naître dans une crèche, les premiers mots d'une langue nouvelle qui voulait tout ignorer de cellede ses ancêtres, dont on reniait et les dieux, et les temples, et les rites, et les arts enfin sous toutes leurs formes.



Sarcophage de l'Époque de l'Empire, au Musée du Louvre

Depuis la naissance du Christ jusqu'aux premiers jours du IVe siècle, l'art pictural et l'art sculptural se résument dans des symboles d'une telle naïveté qu'il faut retourner à plus de douze cents ans en arrière pour leur trouver des analogies. On grave sur les sépultures des catacombes les palmes, les cœurs, les triangles, les poissons et les monogrammes. Quand on représente la forme divine en peinture il semble, comme je l'ai dit, qu'on ait oublié ce que savaient les ancêtres. Il faut qu'un empereur ait entrevu la vérité chrétienne pour que ces vieilles familles patriciennes se souviennent des traditions premières; et quand un chrétien né dans ce milieu quitte la terre, on prend pour l'ensevelir un *sarcophage* sculpté par les aïeux.

C'est le sarcophage, en effet, qui est le trait d'union entre l'art antique et l'art moderne et on verra aux premiers jours du xve siècle un Médicis prendre un sarcophage antique pour y ensevelir un des siens, et y sculpter les armes de sa famille. Des prescriptions spéciales à l'Église empêchent encore le développement de la sculpture et de la peinture. Les représentations sont très-limitées et jusqu'au vi^e siècle, une surveillance sévère limite le nombre des sujets à traiter, et trace les règles du symbolisme dans l'art qui d'ailleurs est exclusivement religieux.

Au vi^e siècle, lorsque le souvenir des idoles est déjà loin et qu'on ne craint plus de passer pour idolâtre, les pères de l'Eglise permettent la représentation de trois des mystères de la Passion, puis quatre-vingts ans après ils autorisent les autres.



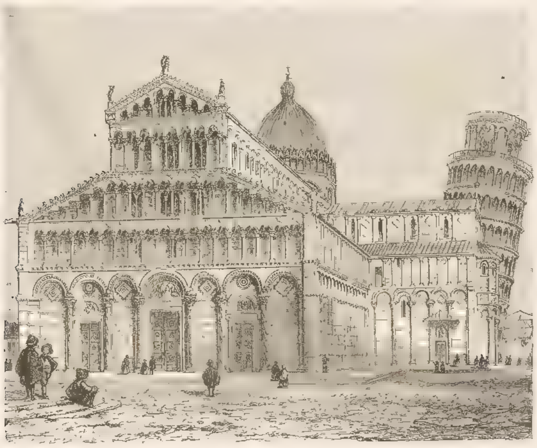
Sarcophage antique servant de Tombeau à Averardo dei Bicci (Médicis). — Palais Riccardi.

L'histoire de l'art pendant les six siècles qui séparent le ve du xie se lit sur les monuments religieux. La grande croisade prêchée en Orient par deux empereurs, Léon l'Isaurien et Constantin Copronyme, contre le culte des images (l'Iconoclasme) devait tuer l'art plastique en Orient, et amener au contraire en Occident toute une colonie considérable d'artistes qui allaient imprimer leur cachet aux arts de l'Italie. C'est la période italo-byzantine et la période lombarde qui dureront jusqu'au xiie siècle avec des nuances et des noms divers. Les Orientaux continuent à ne représenter que des étoffes, des feuillages, des fleurs, des entrelacs, selon les prescriptions de leur religion et de leurs pays; les Italiens représentent les êtres créés. Sur ces entrefaites, en l'an 1000, la fin du monde a été annoncée et toute l'Europe est en suspens; la terre elle-même va disparaître et s'effondrer dans un incommensurable cataclysme: on remplit les sanctuaires, on se voue au salut éternel.

Le temps passe, la terre cependant accomplit son évolution, et chacun atterré, commence à croire à la fausseté d'une prophétie qui passait jusque-là pour un article de foi. Alors, dans

un accès de ferveur, on remercie le ciel en faisant le vœu d'élever des églises, et la sculpture et la peinture vont renaître.

Cette fois, il n'y a plus de ligne de démarcation entre l'architecte et le sculpteur, celui-ci se fond dans le monument, et, pendant deux cents ans, il est tout à fait impossible de désigner une personnalité dans ce peuple d'artistes qui évoquent tout un monde aux porches, aux piliers, aux nefs, aux rinceaux, aux frises des cathédrales. Le sculpteur est un ouvrier plein d'abnégation, il est un simple *tailleur de pierre*. La marque distinctive de cet art nouveau, c'est l'évocation habituelle des personnages, dont l'imagination humaine peuple l'enfer chré-



La Cathédrale de Pise et la Tour penchée.

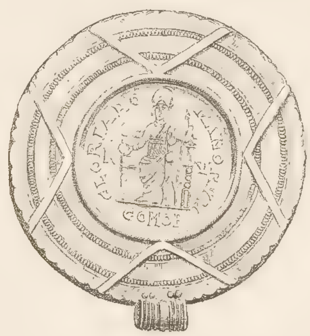
tien, et, compensation heureuse, une foi touchante et une charmante simplicité qui ramènent aux temps primitifs de l'art. Cette fois encore il y a des rites, des règles, des lois fondamentales observées par ce monde d'artistes, et il est impossible de distinguer une personnalité spéciale, une main et une conception uniques; il faudra l'effort d'un homme de génie pour franchir cette période où semble s'être buté le génie italien asservi à l'idée religieuse et enfermé dans des prescriptions pleines de mysticisme.

Pise, au point de vue de cette transition de l'art païen à l'art chrétien, est un champ d'études inépuisable. Son Campo Santo nous montre, sous ses spacieux portiques, des sarcophages qui datent de l'époque où Pise comptait parmi les colonies importantes de la Rome impériale; les autres ont été transportés de l'Orient, ou de la Sicile et des Calabres, et ils datent du moyen âge. Au XIe et au XIIe siècle, alors que les Pisans élèvent ce dôme et cette tour penchée qui attirent à Pise les voyageurs du monde entier, ils prennent pour décorer l'extérieur

de la basilique ces beaux sarcophages dont les sculptures, qu'ils sont encore inhabiles à reproduire, les frappent d'autant plus. S'il meurt alors quelque grand personnage, ils ne trouvent pas de tombe plus digne de lui que cette pierre sculptée par leurs ancêtres. La comtesse Béatrix, la mère de la fameuse comtesse Mathilde, le pape Grégoire VIII, qui meurt en 1187 à Pise, reposent aujourd'hui dans ces tombeaux antiques. Charlemagne lui-même a pour tombe un sarcophage romain représentant l'enterrement de Proserpine, saint Andréol occupe la place où reposait jadis le corps de Tiberius Julius Valerianus, dont les cendres ont été jetées au vent par les Barbares.

Le sarcophage est donc l'anneau qui a relié le passé au présent, c'est l'instrument de la régénération de la sculpture, et quand un homme de génie s'arrêtera rêveur devant les sujets qui les ornent et comparera le mouvement, la vie, la science anatomique des sculpteurs anciens à ceux des tailleurs de pierre employés à la construction du dôme, par un effort suprême il tentera de secouer le joug des Byzantins, la raideur archaïque et la discipline des premiers chrétiens qui se borne à la reproduction de quelques symboles et il aura la gloire d'avoir affranchi l'art italien et fondé l'École qui régénérera le monde des arts.

Nicolo Pisano jouera dans la sculpture le rôle considérable que le Giotto, plus tard, et le Dante joueront dans la peinture et la littérature en Italie. Et Pisano est un Toscan, de sorte que l'art né en Étrurie renaît dans une ville des Pélasges à quelques lieues de Florence et de la Fiesole des Étrusques.



Médaillon d'Honorius.
Frappé à Ravenne vers 402 et trouvé en Hollande.

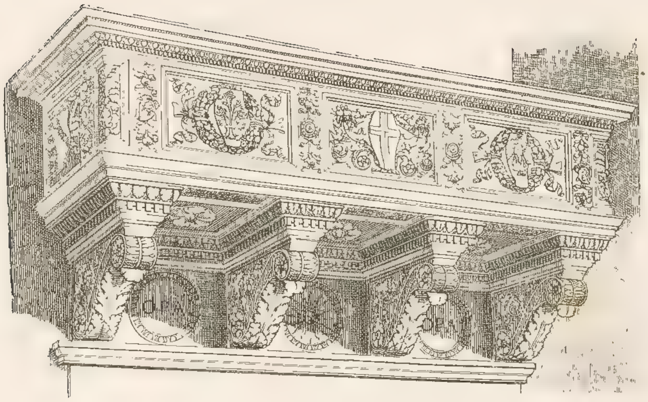
L'ARCHITECTURE

LES

MONUMENTS

DE

FLORENCE



Santa Maria Novella. — Tribune des Chanteurs, par Baccio d'Agnolo.
Actuellement au South-Kensington de Londres.

CHAPITRE PREMIER

LES MONUMENTS



Baccio d'Agusto. — Architecte Florentin.

Il est difficile de séparer l'étude du développement des arts chez un peuple, de son histoire politique et sociale; et si on tentait de le faire, on ne parviendrait point à comprendre ces évolutions successives; cette assertion, devenue banale aujourd'hui, est une vérité qui se démontre avec éclat lorsqu'on met en regard des faits historiques et des circonstances sociales, telle ou telle forme de monument qui est l'expression vivante d'une société et d'un temps. Ce rapprochement de la gravure et du texte donnera leur attrait à ces chapitres sur les monuments.

Nous avons, à très-grands traits, indiqué les transformations de l'art en Étrurie, afin de savoir quel sol nous foulions en entrant en Toscane; nous sommes arrivés ainsi à l'éclosion de l'art gothique (si improprement appelé d'ailleurs) remarquable par son unité, où tous les collaborateurs se font les humbles serviteurs de la pensée du maître, anonyme lui-même, inspiré par la foi religieuse, n'ayant qu'un but : la glorification de celui en l'honneur duquel s'élève le temple.

Nous voici au moment de la lutte acharnée qui va déchirer l'Italie pendant près de deux siècles : d'un côté le Pape, de l'autre l'Empereur; tous deux considérant la péninsule comme leur domaine, et représentant deux principes opposés. De ce choc constant, vont naître l'architecture civile et l'architecture militaire; et leurs formes sont une révélation de cet état

tourmenté. Il y a entre elles et les circonstances qui les font naître une conséquence et une logique parfaites.

Les tyrans du moyen âge, rudes compagnons toujours menaçants ou menacés, construiront les châteaux et forteresses; les souverains pontifes couvriront l'Italie de couvents pour abriter les moines, et donneront des sanctuaires aux fidèles. Au XIIIe siècle, au moment de la lutte entre le pape Honorius et Frédéric II, se constitueront, puissants par l'association, forts par la volonté et par la foi, par la persévérance et le travail, ces centres monastiques auxquels l'art de cette période devra une partie de son développement, et la papauté s'appuiera sur ces légions de frères Mineurs, de frères Prêcheurs, de Dominicains et de Franciscains, qui enrôleront des armées de maçons et de sculpteurs qui vont couvrir l'Italie de monuments splendides. Il est difficile de ne pas retrouver l'action religieuse dans chacun des ouvrages de ce temps; ils sont, ou commandés et payés par des associations religieuses, ou inspirés par elles. Les empereurs cependant, selon qu'ils seront victorieux ou vaincus, laisseront aussi leur empreinte, et si elle nous échappe au centre de l'Italie, dans la Toscane même, nous la retrouverons du moins dans la partie méridionale, dans la Pouille, dans les Calabres et dans le Napolitain.

Les plus anciens des monuments de Florence, ceux qui caractérisent le XIIIe siècle et qui se présentent à nous avec une certaine unité malgré les modifications successives que le temps a pu y apporter, sont le baptistère de *San Giovanni,* l'église de *Santa Croce*, celle de *Santa Maria del Fiore,* le *Barghello* et le *Palazzo Vecchio.*

C'est bien la Toscane qui devait donner le signal du mouvement artistique et contribuer la première à la régénération de l'art; mais ce ne fut point cependant à Florence même, mais à Pise, qu'eut lieu la première manifestation importante. *Buschetto* y éleva le *Dôme*, monument extraordinaire pour tous les temps, qui empruntait naturellement à toutes les architectures, mais qui, en même temps, laissait prévoir, et dans la conception et dans la forme, une tendance et une aspiration nouvelles.

Il est à remarquer que l'Italie ne subit jamais complétement l'asservissement au goût gothique; elle avait des souvenirs et des exemples antiques sous les yeux, elle conserva les proportions dont les ancêtres avaient déterminé les lois, et ne considéra guère le système gothique que comme un système d'ornementation parasite qui venait se greffer sur le corps même de son architecture.

On a remarqué avec raison que la cathédrale de Milan et celle de Saint-François-d'Assise (dans la partie supérieure), les seules églises qu'on pourrait vraiment appeler gothiques, ont été élevées par des Allemands. Mais ni Sienne, ni Arezzo, ni Orvieto, ni aucune des églises de Florence qui se rapprochent le plus du style, ne peuvent véritablement se ranger dans la nomenclature des édifices gothiques, parce que là le génie spécial à l'Italie apporte des modifications considérables et dans le plan et dans la forme. En ce qui concerne l'architecture civile, une condition politique nouvelle, fondée sur la franchise municipale et le pouvoir des *communes*, allait donner naissance à une architecture dont Florence possède un des plus étonnants spécimens. Avant toutefois d'aborder cet ordre d'idées nous gravirons les hauteurs de San Miniato pour entrer dans la basilique de ce nom.

LA BASILIQUE DE SAN MINIATO

La basilique de San Miniato, le monument le plus vénérable de Florence, encadrée dans la forteresse élevée par le San Marino, est d'un haut intérêt au point de vue de l'architecture par sa ligne générale décorative : outre qu'elle est un ornement pour la cité de Florence ainsi dominée de toute la hauteur du mont San Miniato, l'ancienne *Montagne du Roi*, qui devait sans doute cette désignation à quelque souverain lombard.

Il y avait là primitivement un oratoire, dédié à saint Pierre, auquel la tradition assigne la date du IIIe siècle de notre ère ; jusqu'en 1013, l'oratoire resta en ruine, et l'empereur Henri, d'abord, puis la reine Cunégonde — qui fut plus tard canonisée — et l'évêque de Florence Hildebrand, construisirent la Basilique sur le plan qu'elle présente encore aujourd'hui. Comme on opérait la construction, à la place même où s'ouvre aujourd'hui la porte de gauche de la façade, dite la *Porta Santa*, on trouva le corps de saint Miniato. C'est assez dire pourquoi la Basilique fut consacrée au bienheureux martyr.

En Italie, pas plus qu'ailleurs du reste, une basilique ne va guère sans quelque construction annexe destinée aux dignitaires et aux communautés de qui elle relève; et tout ce monde de desservants crée autour d'elle une sainte colonie qui s'étend, prospère, et fait bientôt d'un point isolé une sorte d'îlot consacré. En 1295, un évêque de Florence, André de Mozzi, fit construire, pour son siége épiscopal, ce grand palais couronné de créneaux qui se relie à l'église au midi. Un Ricasoli succède à Mozzi, l'îlot s'augmente d'un vaste dortoir; bientôt il faut un campanile, et la tour s'élève : ce n'est plus cependant la même qu'à l'origine ; en 1499, elle menaçait ruine, un architecte inhabile la détruit au lieu de la consolider; et Baccio d'Agnolo la réédifie. Le siége de 1529 fit suspendre le travail; c'est de ce côté que Michel-Ange, transformé en ingénieur militaire, élevait son bastion destiné à protéger la ville contre le feu de l'artillerie ennemie, et dressait des batteries formidables qui attiraient sur la tour même les coups des assiégeants.

L'église elle-même est d'une belle silhouette, simple et noble, qui rappelle la forme adoptée par l'église primitive ; mais elle en diffère sensiblement par l'ornementation adoptée. Ce système d'incrustation de marbres de différentes couleurs, qui, après les refends massifs du Palais Vieux et les soubassements solides des palais Strozzi et Riccardi, forme le caractère le plus saillant de l'école florentine pour les façades des palais, est né de la loi inéluctable qui porte l'homme à employer, et pour ses constructions, et pour l'ornementation, les matériaux que lui fournit le sol qu'il foule aux pieds. Les environs de Florence et la région de Toscane sont riches en carrières de marbres de diverses couleurs; il était naturel que le dôme de Santa Maria del Fiore, que le fier campanile du Giotto, que le Baptistère, que Santa Maria Novella, et que toutes les façades des grands édifices de Florence, fussent formés

d'incrustations de marbre diversement combinées suivant le génie de l'architecte. Chaque siècle qui suivra apportera sa pierre à l'édifice, c'est la loi; un sculpteur ajoutera tel ou tel



La Basilique de San Miniato.

groupe, un peintre dessinera le carton de la mosaïque dont les cubes vitrifiés accrochent, au front du temple, les reflets du soleil; mais heureusement pour Florence, c'est le grand siècle qui présidera au remaniement de la façade : et la belle basilique ne fera que gagner à ces additions successives.

L'intérieur est digne de l'extérieur; c'est aujourd'hui un sanctuaire abandonné, c'était même un cimetière, mais on a relégué dans le champ qui l'entoure, ceux qui venaient demander un asile aux voûtes de San Miniato. C'est la basilique antique, avec ses trois nefs. Les arcs plein cintre reposent sur des colonnes antiques et, par la différence de leurs dimensions et celles des chapiteaux, on voit que plusieurs monuments antiques ont été mis à contribution. Au fond s'élève le saint des saints, heureusement disposé pour l'effet décoratif. Deux grands escaliers de marbre y conduisent à droite et à gauche, et, dans l'axe même du monument, s'ouvre une belle chapelle fondée par Pierre de Médicis qui y déposait un crucifix auquel on attribuait des miracles, transporté depuis à Santa Trinita. Dire que la chapelle est due à Michelozzo Michelozzi, c'est dire le caractère élevé de l'architecture. Ce qui nous arrête le plus ici, c'est la disposition de la crypte à laquelle on descend par deux escaliers. Trente-six colonnes de marbre soutiennent la voûte de ce sanctuaire, aujourd'hui consacré au dernier repos; à l'heure où nous y entrons, des dames de Florence, en longs habits de deuil, viennent déposer des fleurs sur les dalles funèbres où dorment ceux qui leur sont chers. Au centre de cette crypte s'élève un autel, et sous le saint des saints sont enfermées les cendres de saint Miniato. Si on gravit les escaliers qui conduisent au-dessus de la crypte, dans le chœur, on est frappé du singulier parti pris adopté pour les baies qui éclairent cette partie de l'édifice. L'architecte, afin de donner plus de mystère et d'imprimer un cachet de recueillement à cet espace réservé, a employé, pour les verrières, une pierre spéculaire, marbre transparent qui tamise les rayons du jour et les dore d'un doux reflet. Les murs du chœur offrent partout les traces de décorations de la plus ancienne époque, exécutées sans doute par des Grecs contemporains de Turrita et de Taffi. La sacristie est superbe, elle est du XIVe siècle; c'est l'évêque Nerozzo, de la famille Alberti, qui l'a construite; et Spinello Aretino y a peint des épisodes de la vie de saint François.

Le XVe siècle a beaucoup fait pour San Miniato, à l'époque où Pierre de Médicis faisait décorer le saint des saints : l'évêque Alvaro y dédiait une chapelle à saint Jacques, saint Vincent et saint Eustache pour y déposer les restes d'un cardinal de trente-six ans, Jacopo da Portogallo, mort à Florence en 1549. On trouvera ici le tombeau exécuté par Antonio Gambarelli surnommé le Rossellino; nous apprécierons l'œuvre au chapitre sculpture. L'architecture de cette chapelle est du même artiste; il s'est entendu avec Lucca della Robbia pour en exécuter l'ornementation, et il est arrivé, par une combinaison d'incrustations de marbres qui s'harmonisent bien avec les terres cuites de Lucca, à un effet doux et charmant. Dans cet ensemble, le tombeau est la note dominante, et s'il est plus compliqué de plans et plus mouvementé de forme que les deux superbes mausolées de Santa Croce, on peut du moins le placer après ces deux chefs-d'œuvre. On ne trouve guère à reprendre vraiment, dans la composition, que ces lourdes draperies trop *nature* qui forment baldaquin en fermant le pourtour de la niche.

Cette église de San Miniato n'a pas seulement sa valeur architecturale comme ensemble et comme détail, elle est un point décoratif incomparable dans l'aspect de la ville de Florence; elle offre un point de vue admirable au promeneur qui longe les rives de l'Arno dès qu'il sort des *Cascine*. Ce bosquet plein de charme, forme une antithèse étonnante à cette mon-

tagne architectonifiée; du plus loin on aperçoit cette belle silhouette de San Miniato, dominant les créneaux du palais épiscopal, dont les pentes viennent mourir doucement jusqu'à la ville par des rampes savamment ménagées qui ont pour palier magnifique l'incomparable balcon où une fantaisie grandiose a dressé le David de Michel-Ange, comme pour offrir à tout Florence la vue d'un chef-d'œuvre du grand génie qui l'honore le plus après le Dante. Un peu plus loin, à l'écart, se dresse cette discrète et mélancolique église des *Franciscains Réformés* du mont San Miniato qui se cache dans la verdure comme une « *Belle Villanella* » à laquelle le prodigieux auteur du tombeau des Médicis avait l'habitude la comparer.

Florence expie durement aujourd'hui ses heures de triomphe qui durèrent plusieurs siècles; mais elle reste une cité incomparable, au point de vue de l'aspect, avec ses dômes, ses tours, ses montagnes à l'horizon, son grand fleuve, ses *Cascine* et son peuple de statues. On doit se souvenir avec reconnaissance de ceux qui, en essayant de l'embellir et de la rendre digne d'être la capitale de l'Italie nouvelle, se sont assez souvenus des préoccupations des Florentins des grands siècles pour s'inspirer, dans la décoration, de leurs hautes pensées : ils font comprendre qu'il y a, entre les lignes qu'offrent la nature et la silhouette des monuments, une harmonie nécessaire à établir, et dont un esprit sagace et doué du sens artistique doit chercher à tirer profit s'il tient en main les destinées privées d'une ville comme syndic, ou s'il a acquis dans les conseils une légitime autorité.

L'ARCHITECTE ARNOLFO DI CAMBIO

(1240-1322)

A la fois architecte et sculpteur, Arnolfo di Cambio, plus connu dans l'histoire de l'art sous le nom d'Arnolfo di Lapo (parce qu'on a cru longtemps qu'il était le fils d'un Lapo), est peut-être, de tous les artistes qui ont travaillé à Florence, celui dont l'œuvre était primitivement la plus considérable. De profondes modifications apportées par les générations successives en ont altéré singulièrement le caractère. Si on gravit la colline où s'élève San Miniato, on peut compter un à un tous les monuments qui sont dus à ce fécond génie, précurseur entre tous, le premier des grands noms toscans dans l'architecture. *Sainte-Marie-des-Fleurs*, le *Palais Vieux*, *Santa Croce*, *Or San Michele*, et les murs eux-mêmes qui formaient l'enceinte du XIIIe siècle, doivent lui être attribués. Plus tard des artistes supérieurs sont venus, qui ont dû nécessairement imprimer le cachet de leur temps à leurs additions; mais, en somme, ils ont souvent adopté ses plans et les ont parfois religieusement exécutés.

Arnolfo est né en 1240 (1) à Colle dans le val d'Elsa, et il a débuté comme sculpteur dans

(1) Il est entendu qu'en fait de dates, je consulte les dernières sources et les travaux les plus récents, et il ne faudra jamais s'étonner de me voir différer de Vasari, de Cicognara ou autres historiens d'art.

l'atelier du grand Niccola Pisano, le père de la sculpture toscane ; il a été le condisciple de Jean de Pise et n'a pu donner sa mesure, comme artiste indépendant, que vers 1274, c'est-à-dire à trente-quatre ans. On a notion de son séjour à Naples à la cour de Charles d'Anjou, et quand les magistrats de Pérouse, qui avaient confié à Niccola Pisano l'érection de la célèbre fontaine qui décore leur place, voulurent donner au Pisano un habile collaborateur, c'est au roi qu'ils s'adressèrent pour obtenir qu'Arnolfo vînt travailler chez eux. On a la correspondance échangée entre les magistrats et le souverain; le fait est donc avéré. Il vint à Pérouse, et Adamo Rossi, le savant bibliothécaire, a récemment fourni les documents qui prouvent qu'il a touché, du fait de son travail, une rente de dix sous par jour ; mais son nom ne figure pas à côté de celui de Nicolas, de Jean de Pise son fils et du maëstro Rosso, ses collaborateurs.

De Pérouse il passa à Orvieto où il sculpta la tombe du cardinal Guillaume de Braye, monument très-important dans l'histoire de l'art, qui appartient au style gothique, et doit être regardé comme une des œuvres les plus importantes de la sculpture du moyen âge. C'est la seule œuvre bien vraiment authentique qu'on ait de lui, malgré une inscription très-nette, lisible encore sur un tabernacle gothique à Saint-Paul hors les Murs, qui porte son nom et celui d'un sien compagnon désigné seulement sous le nom de Pierre. On lui attribue encore le tombeau de Boniface VIII dans la crypte de Saint-Pierre, l'autel de Saint-Boniface, le tombeau du pape Honorius III, autrefois à Sainte-Marie-Majeure, et on a sur ce point l'affirmation de Vasari ; mais d'autres écrivains mieux renseignés ont nommé Turrita et l'un des Cosmati comme auteurs de ces œuvres. Dans un récent séjour à Rome, j'ai pu constater que c'est effectivement à l'un des Cosmati qu'on peut attribuer ce mausolée.



Arnolfo di Lapo. Architecte Florentin.

L'architecte devait, dans son âge mûr, absorber le sculpteur, et c'est à Santa Croce devenu le Panthéon italien, au *Palazzo Vecchio* et à *Sainte-Marie-des-Fleurs* qu'Arnolfo devait donner toute la mesure de son génie.

Le *Palais Vieux* s'éleva vers 1298, et c'est *Arnolfo di Lapo* qui en donna le dessin. C'est lui déjà qui avait élevé l'église de *Santa Croce* et celle de *Sainte-Marie-des-Fleurs*; la commission chargée de l'administration de la ville, qui correspondrait aujourd'hui à la commission municipale, avait commandé ce monument afin d'y établir le siége de sa résidence. On prétend que déjà, quelques années avant, le père d'Arnolfo avait été chargé par la ville de Casentino d'y élever aussi un palais communal et que le fils aurait copié les dispositions architecturales. Le programme était difficile à résoudre, une légende très-discutée veut qu'on ait imposé à Arnolfo la condition de planter son monument dans la partie gauche de la place actuelle afin de ne pas fouler le sol occupé par les maisons des rebelles, la maison des *Uberti*, détruite par la fureur populaire au jour où on les avait chassés. Ce qui est exact c'est que le programme comportait d'enfermer dans l'enceinte du Palais Vieux la tour des

Foraboschi, dite della Vacca. Elle s'élevait déjà à 29 mètres, Arnolfo la lança dans l'air à une hauteur de 94 mètres et, comme il voulait l'élargir à partir du point où elle se détache de la masse architecturale, afin qu'elle pût rester en proportion avec le palais même, il eut l'audace de la faire porter à faux sur la saillie de la galerie.

Les embellissements successifs ou les changements apportés par chaque génération à ce monument, ne permettent guère de se figurer le caractère qu'il devait avoir vers le XIVe siècle, au moment où, achevé définitivement, la Seigneurie y tenait ses séances : cependant l'aspect de la façade (à part la forme des fenêtres et la suppression des grilles) n'a pas dû changer sensiblement: et cet aspect est positivement dur et farouche, il nous parle de l'esprit du temps. Ce n'est pas sans motif que l'architecte, à la base, fait saillir rudement les bossages abrupts à peine taillés, afin qu'ils offrent une résistance au choc. S'il ouvre discrètement les baies les plus voisines du sol et les protége, comme les barbacanes d'un fort, par des grilles de fer d'une solidité indestructible, c'est qu'il répond à une évidente nécessité. L'émeute, chaque jour, gronde autour de ce palais : tantôt on veut chasser le tyran qui s'y cache, tantôt on veut renverser le gouvernement populaire dont les représentants y sont assemblés. Le haut clocher contient l'airain qui appelle les corporations aux armes sous leurs gonfalons, quartier par quartier; les créneaux symbolisent la défense et, entre les consoles de chacun d'eux, voici l'écusson des diverses cités soumises à Florence. Cette façade du Palazzo Vecchio est toute symbolique, c'est une préface monumentale à l'histoire des luttes du moyen âge à Florence.

Ici nous suivrons l'histoire pas à pas, et la place de la Seigneurie elle-même, peut résumer les annales comme le ferait une page de Machiavel. Plaçons-nous en face du palais ; nous avons à notre droite la prodigieuse *Loggia dei Lanzi* et les *Uffizi;* à notre gauche : la fontaine monumentale de l'*Ammanati* couronnée par le géant de Jean de Bologne, la statue équestre de Cosme Ier de Médicis, et le palais Uguccione, longtemps attribué à Raphaël. Le Palais Vieux s'élève à quelques marches au-dessus du sol; cette saillie, qui forme en avant comme une tribune, autrefois était fermée par une *ringhiera.* Là les membres de la Seigneurie parlementaient avec le peuple ; quand la guerre était déclarée on y investissait publiquement les capitaines auxquels on confiait le sort des armées, et ces rudes condottieri dont les républiques italiennes mettaient l'épée aux enchères. Là encore on proclamait les grandes décisions souveraines prises au nom du peuple de Florence. La limite en est marquée encore aujourd'hui par le fameux *Marzocco,* le lion symbolique sculpté par Donatello qui tient l'écusson fleurdelisé entre ses pattes puissantes. Le groupe colossal de Baccio Bandinelli marque l'autre extrémité ; des modifications apportées naguère ont détruit le caractère de cette tribune déjà profondément modifiée en 1812 par Del Rosso.

En 1504, on avait placé là le fameux *David* de Michel Ange, admirable statue aujourd'hui protégée contre les intempéries dans un musée public. Dans une de ses promenades magnifiques, qui sont le résultat des travaux énormes accomplis au moment où Florence devait être la capitale de l'Italie, au *Viale dei Colli*, on a placé, dominant admirablement la cité, une reproduction de cette œuvre, qui est due au Pazzi.



La porte du Palais Vieux a son caractère, deux lions de pierre y soutiennent un globe



Intérieur du Palazzo Vecchio. — Porte par Benedetto da Maiano.

portant le monogramme du Christ et, avant de franchir le seuil, il faut s'arrêter puis déchiffrer cette singulière inscription gravée sur le linteau de la porte : *Jesus Christus Rex*

Florentini Populi. S. P. Decreto Electus. Jésus-Christ Roi du Peuple Florentin, élu par décret.

Clément VII, de la famille des Médicis, menaçait la ville de Florence qui s'obstinait à se soustraire à son pouvoir et revendiquait sans cesse sa liberté et ses franchises. Gino Capponi était alors gonfalonnier de la République; il fit au conseil, qui siégeait au Palais Vieux, une bizarre proposition qui, selon lui, devait avoir pour résultat de sauver l'indépendance de la cité. On élirait Jésus-Christ roi des Florentins et, personne, pas même le souverain pontife, n'oserait succéder au roi des rois. Le conseil des Mille vota sérieusement sur la proposition le 1er février 1527, et le parti prévalut à une faible majorité. L'inscription est le gage de la véracité de cette anecdote historique qui aurait pu passer pour une légende.



L'Enfant au Dauphin, du Verocchio.
Cour du Palais Ducal.

C'est en vain qu'on essayerait de se faire une idée du Palais Vieux, contemporain du Dante et des premières luttes des Guelfes et des Gibelins, en parcourant aujourd'hui le monument. Dès le XVe siècle il était déjà renouvelé et, en tout cas, il est certain qu'il a toujours existé un singulier contraste entre la rudesse de l'extérieur et le raffinement de la décoration intérieure. C'est Michelozzo-Michelozzi qui, respectant le parti pris d'Arnolfo di Lapo, recouvrit pour ainsi dire l'armature et le corps de la construction de la cour intérieure, de la gracieuse enveloppe qu'elle a conservée jusqu'aujourd'hui. Ce fut pour le mariage de François Ier avec Jeanne d'Autriche qu'on compléta plus tard la décoration par l'exécution de ces fresques qui devaient, disait-on, rappeler à la nouvelle souveraine son pays natal. La délicieuse fontaine du centre est célèbre par le chef-d'œuvre qui la couronne, l'Enfant au Dauphin, du Verocchio, exquise fantaisie d'un homme de génie qui a su faire sourire le bronze. L'œuvre est fameuse dans l'histoire de la sculpture, et elle mérite de l'être, quand on pense quelle variété et quelle souplesse de talent a montrées ce Verocchio auquel on doit la statue de bronze du Colleone, qui se dresse fière et superbe sur la place des SS. Giovanni e Paolo de Venise.

Nous aimons à trouver dans un monument des inscriptions, qui disent en style lapidaire l'histoire des pierres elles-mêmes. Le guide banal confond trop souvent les hommes et les choses; Michelozzi, par exemple, a décoré le *Cortile* en 1434 et on manque rarement de lui attribuer les embellissements exécutés en 1565 à l'occasion du mariage. On sent là plusieurs mains, et l'inscription qu'on lit sous le portique du Palais Vieux nous dit jusqu'aux noms des auteurs des frises et des rinceaux : Etienne Vittori de Monte San Savino, Marc de Faenza, François Salviati. Les jolis stucs qui forment les ornements des colonnes sont de Pierre-Paul Minocci de Forli, de Léonard Ricciarelli de Volterre, de Sebastien Tadda de Fiesole, et de Leonard Marignolli. Les fresques des villes n'existent pour ainsi dire plus, malgré une restauration de 1812; elles étaient de Sébastien de Verone, de Jean Lombardi de Venise et de

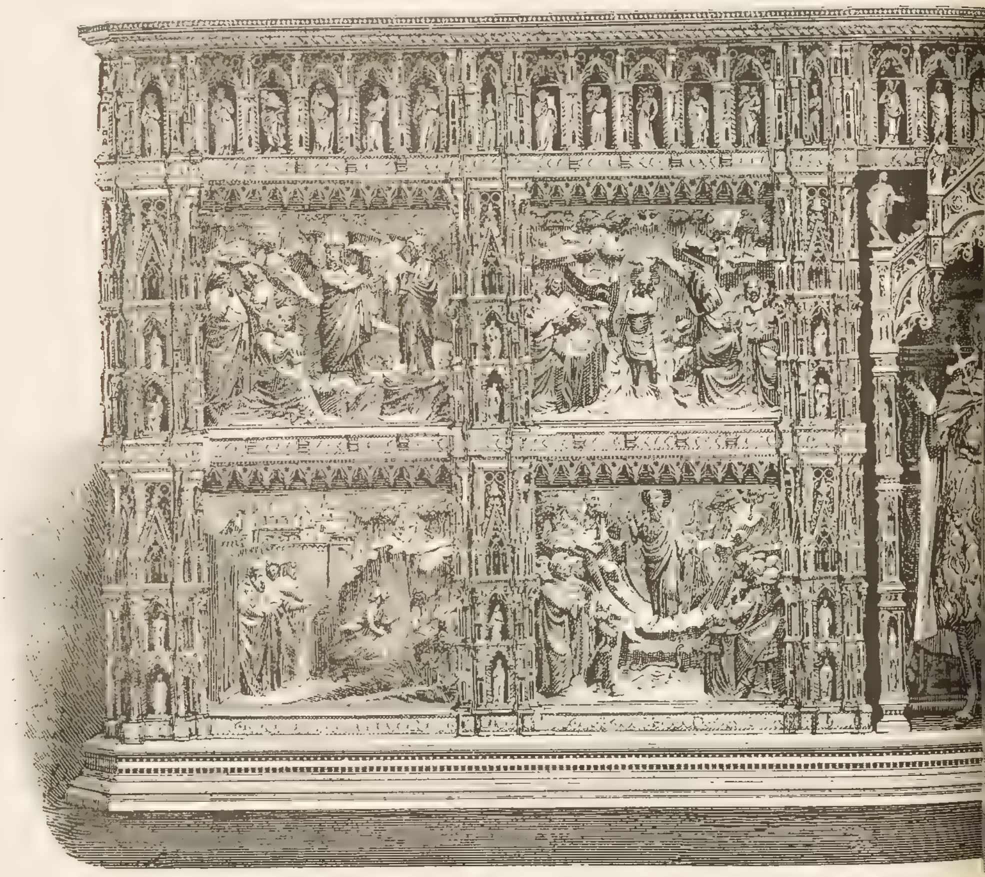
César Baglioni. — L'intérieur du Palais Vieux, qui sert aujourd'hui de municipe et de prétoire, conserve de beaux restes du xve et du xvie siècle, quelques fresques superbes que le public ne connaît guère, une incomparable collection de tapisseries du Bronzino, et une chapelle de Saint-Bernard d'une belle ornementation.

C'est sous l'inspiration du fameux Savonarole qu'on disposa la salle gigantesque dont le moine avait demandé la construction pour recevoir le conseil composé de mille citoyens, image du parlement qui, quatre siècles plus tard, devait tenir là ses séances, alors que l'Italie unifiée établit à Florence le siége de sa capitale. Le *Cronaca*, autrement dit Simon Pollajuolo, qui a couronné le palais Strozzi de la magnifique corniche corinthienne devenue si célèbre, fut chargé de construire l'immense salle. Cosme de Médicis habitait jusqu'alors le palais Médicis (aujourd'hui palais Riccardi); il l'abandonna pour habiter le Palais Vieux et demanda à Baccio Bandinelli de modifier la salle du Cronaca. Bandinelli n'était pas de force à accomplir une telle œuvre et, de modification en modification, on en vint à demander enfin à Vasari, l'auteur des *Vite*, d'élever de plus de sept mètres la toiture et de décorer les plafonds. Il est curieux de voir que, deux fois dans sa vie, Vasari, qui n'est certainement qu'un peintre inférieur si on le compare aux merveilleux artistes dont il a écrit l'histoire, eut l'occasion de couvrir les plus grandes surfaces de peinture exécutées en Italie, comme le Michel Ange et le Carrache. Il exécuta les trente-neuf compositions dont la plus petite a cinq mètres et demi. Il choisit ses sujets dans l'histoire de Florence, et s'attacha à citer les faits honorables pour chacune des villes de la Toscane : Arezzo, Cortone, Monte-Pulciano, Borgo san Sepolcro, Trebbiano, Volterra, san Gemignano, Chianti, Certaldo, Fiesole. Il a voulu aussi faire allusion à la Romagne avec Castrocaro et le fleuve Savio. Il a enfin représenté Casentino, Scarperia, Pistoia, Prato, Pescia et Valdarno, soit par une allégorie, soit par un fait de l'histoire locale.

Il y a une certaine ingéniosité dans l'arrangement des trapèzes qui restaient à décorer du côté de la place San Firenze. On se rappelle que de ce côté le Palais Vieux forme un biais sur la place, c'est la partie ajoutée par Cosme Ier; il en résulta que Vasari, ayant taillé un grand carré divisé en divers panneaux pour y étaler ses compositions régulières, se trouvait là, en face d'un trapèze d'une ornementation difficile. Il imagina de figurer un corridor séparé de la grande salle et, avec des jeux de perspective et une décoration appropriée, il fit de cette partie comme une sorte d'antichambre. C'est là qu'il a peint les portraits de ses collaborateurs : Bernardo di Mona Mattea, maçon (*muratore* comme on disait alors) et entrepreneur de l'œuvre; Baptista Botticello, ornemaniste chargé des moulures et encadrements des sujets; enfin le doreur Etienne Veltroni de Monte san Savino. Il est probable que Marco de Faenza, peintre estimé du temps, a dû collaborer à l'œuvre de Vasari, qui aura appelé à son aide toute une escouade d'élèves et de *garzoni*. Une autre inscription, très-détaillée, nous livre encore les noms des personnages, et rend justice aux plus humbles des collaborateurs.

Quand on sort de la salle des séances pour se rendre à la salle d'audience on s'arrête avec admiration devant une charmante porte de marbre, due à Benedetto da Maiano, qui est en désaccord par son style avec celui du reste de la salle : elle est rapportée dans le monument et faisait partie du palais des Médicis. *La Chapelle Saint-Bernard* reste encore à voir

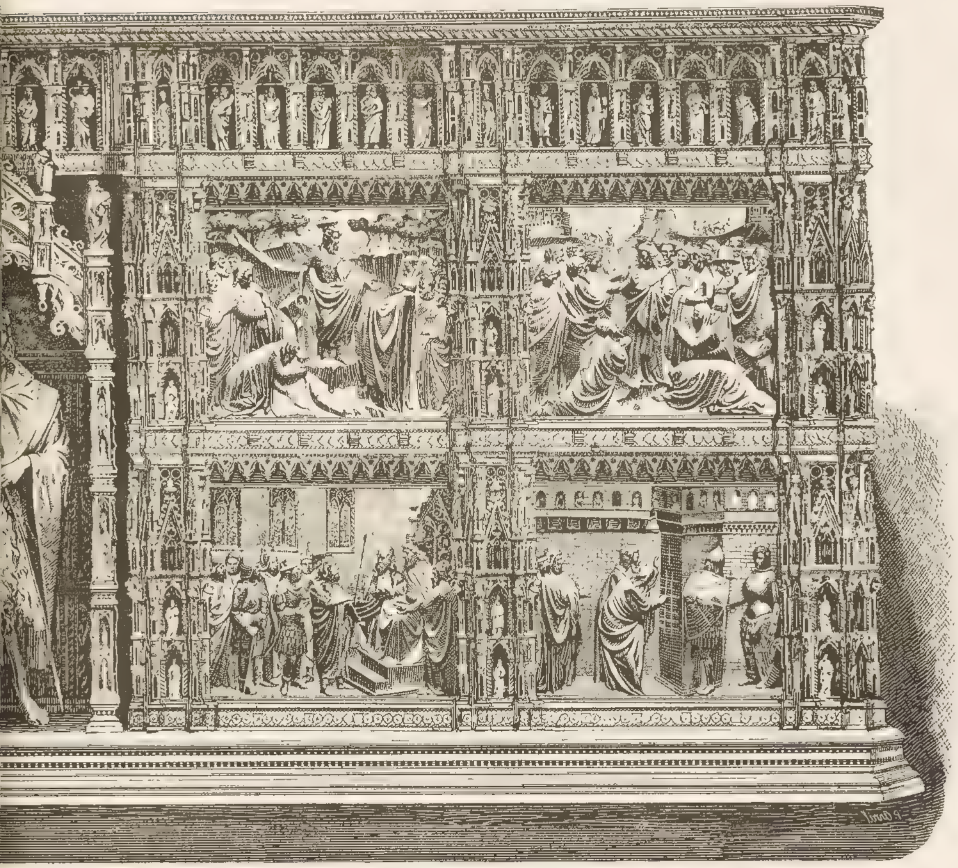
aujourd'hui à cause des peintures du Ghirlandaio qui la décorent; mais occupé désormais par la municipalité, on comprend que ce superbe monument ait perdu son caractère par les



Retable en argent, faisant partie du Trésor du Dôme, exposé une fois l'an à San Giovanni. — La Sculpture est du

aménagements qu'il a fallu faire pour l'installation des bureaux. La salle actuelle du Conseil, décorée d'une suite de tapisseries superbes du Bronzino qui sont habilement réparties sur toute la surface, a conservé une noblesse et une unité qu'on trouve rarement dans les appropriations modernes; mais on éprouve quelque tristesse à constater que des salles d'un

caractère intime, consacrées par l'histoire du grand peuple florentin, ont été coupées par d'indignes cloisons, et la besogne familière et quotidienne de l'administration municipale amène



Finiguerra, Pollaiolo, Cione, Michelozzi, Verrochio et Cennini (Voir la Croix d'autel et les Bas-côtés, page 208).

fatalement, chaque jour, son irrémédiable destruction. Quelque banale construction voisine aurait rempli le but, et nous aurions aimé voir conserver avec religion ces beaux témoins de tant de faits, qui ont retenti de la voix des politiques fameux qui tenaient dans les mains les destinées si glorieuses et si tourmentées du peuple florentin.

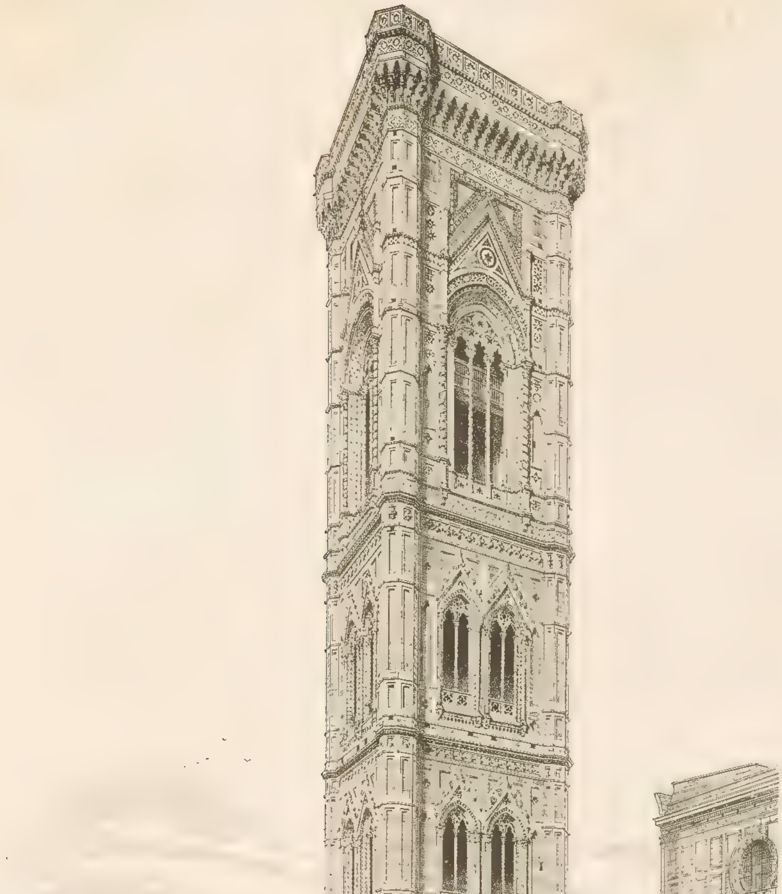
LA LOGGIA DEL BIGALLO

Tous les voyageurs s'arrêtent à l'angle du cours des Adimari devant ces arcades délicatement sculptées du Bigallo, hospice des orphelins, autrefois simple oratoire de la Miséricorde. Ce monument exquis est dû à l'un des plus grands génies du XIIIe siècle, ce Nicolas Pisano sur lequel nous nous arrêterons longuement lorsque nous étudierons le développement de la sculpture à Florence.

Avant que Nicolas Pisano élevât le monument; se dressait sur cet emplacement la tour dite du Garde-Mort à cause de l'habitude, qu'on avait alors, d'y déposer les cadavres pendant dix-huit heures avant l'inhumation. C'était le monument le plus élevé de Florence, il n'avait pas moins de soixante-dix mètres. Dans une des luttes sans cesse renaissantes dans la cité, les Gibelins la renversèrent et ils ordonnèrent, dit-on, à l'architecte chargé de cette démolition, de prendre ses mesures pour qu'elle écrasât dans sa chute le Baptistère de San Giovanni qu'elle dominait de toute sa hauteur. Si l'on cherche la raison d'une aussi odieuse résolution, on ne peut la trouver que dans le déchaînement des passions politiques : San Giovanni, en effet, avait servi de lieu de réunion aux sectateurs du parti guelfe. Quoi qu'il en soit de la légende, le Baptistère de San Giovanni fut sauvé de cette catastrophe qui le menaçait.

Le monument consiste aujourd'hui en deux arcs ouverts, faisant angle sur une rue et un petit porche précédant un sanctuaire grillé. Le dessin des arcs est charmant; les moulures et l'ornementation sont fouillées avec une recherche du plus haut goût, et les murailles, à travers le voile dont les a couvertes la patine du temps, montrent encore les restes des fresques de quelque artiste du XIIIe siècle, Gaddi ou autre; mais elles n'apparaissent qu'en rêve à l'artiste qui essaye de retrouver le caractère de la peinture sous la poussière.

Trois statues de Nicolas Pisano décorent l'extérieur, une Sainte Vierge, un Saint Jean, un Saint Dominique. A l'intérieur, sur l'autel, une autre statue grandeur nature représente la Vierge et l'Enfant; on l'a longtemps attribuée au Pisano; elle s'élève entre deux anges coiffés du turban des Israélites. Des documents trouvés par le Cicognara ont permis de rendre cette œuvre à *Alberto Arnoldi*, Florentin, qui la peignit de 1358 à 1363. Une peinture du Ghirlandaio complète ce petit ensemble, dont les restaurations successives qu'il a subies ne sont pas encore arrivées à détruire le charmant caractère et la profonde intimité. La Loggia emprunte d'ailleurs une partie de son charme à sa position unique, à l'angle de ce carrefour où s'élèvent à la fois : et le Baptistère, et le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs, et le Campanile, c'est-à-dire trois monuments merveilleux, qui seraient l'honneur d'une ville, et mériteraient l'incessant pèlerinage des nations civilisées.



Giotto et Taddeo Gaddi — Le Campanile de Sainte-Marie-des-Fleurs — (1334)

SAINTE-MARIE-DES-FLEURS

Le document par lequel le conseil de la municipalité de Florence décida l'érection de son église cathédrale, en 1294, est un monument historique où se reflète le généreux esprit de la nation florentine.

« Considérant que tous les actes et les œuvres d'un peuple qui se vante d'une origine illustre, doivent porter le caractère de la grandeur et de la sagesse, nous ordonnons à Arnolfo, directeur des travaux de notre commune, de faire le modèle ou le dessin de la construction qui doit remplacer l'église de Santa Reparata. Il devra y déployer une telle magnificence que l'industrie et la puissance humaines ne le pourront point surpasser... Un gouvernement ne doit jamais rien entreprendre, si ce n'est avec l'idée de répondre au désir d'un cœur d'autant plus généreux, qu'il exprime à lui tout seul les battements du cœur de tous les citoyens unis dans un seul vœu : c'est à ce point de vue que devra se placer l'architecte chargé de l'édification de notre cathédrale. »

Il faut avouer qu'il est difficile d'exprimer une idée plus noble et des sentiments plus élevés.

La désignation est évidemment une allusion à la fleur de lys symbolique des armes de la ville de Florence. La cérémonie de la première pierre eut lieu le 8 septembre 1298; le pape Boniface VIII s'y fit représenter par son légat le cardinal Pietro Valeriano. Arnolfo dessina une croix latine à trois nefs, et divisa chaque nef en quatre arcades à cintre aigu. Au centre de la croix, sous la voûte du dôme, on réserva une partie ceinte par une *ringhiera* à pans coupés avec un autel dans l'axe, et, dans chacun des petits bras, on disposa cinq chapelles rectangulaires. Les murs sont nus, et l'architecture seule fait les frais de la décoration; l'effet cependant est tout à fait grandiose.

Arnolfo ne put achever son œuvre; il mourut vers 1330 et l'église ne montait encore qu'aux chapiteaux destinés à recevoir les voûtes. En 1332, on nomma Giotto pour lui succéder et, pendant près de deux cents ans on travailla sans interruption sous la direction des hommes les plus habiles.

C'est à Giotto qu'on doit cette annexe extraordinaire du dôme, si célèbre dans le monde entier, sous le nom de *Campanile;* on en jeta les fondements en 1334, en renversant la petite église de San Zanobio. L'élévation est de 85 mètres; Giotto, dans son dessin, avait prévu une hauteur de 94 mètres et terminait le carré par une pyramide, comme au campanile de Saint-Marc de Venise, mais il ne parvint pas à achever son œuvre et son successeur, Taddeo Gaddi, supprima cet appendice. Le campanile se partage en six divisions; la première et la seconde, qui sont à portée de l'œil, sont ornées de sculpture dont les sujets sont inventés par Giotto, mais exécutés par André Pisano. Il y a une grande analogie, comme



Face latérale de gauche du Paliotto (Pollaiuolo).

La Croix (1456) par Betto de Francesco. — La partie inférieure par Milano, fils de Domenico Dei et Antonio del Pollajuolo



Croix du Retable d'Autel en argent.

Faces latérales du Retable d'autel en argent (Paliotto d'Argento) conservé à l'Opera del Duomo et exposé le jour de la Saint-Jean-Baptiste



Face latérale de droite du Paliotto.



LA PORTE CANONIALE (CÔTÉ DU *CAMPANILE*) SAINTE-MARIE-DES-FLEURS

sentiment, entre ces bas-reliefs et ceux de la fameuse fontaine de Pérouse. Au-dessus de ces divisions, l'architecte a disposé des niches destinées à recevoir des statues. Ce sont d'abord les quatre évangélistes par le Donatello, sur la façade principale au midi, quatre prophètes, dont trois d'André Pisano et le quatrième de Thomas de Stefano surnommé Giottino; sur la face opposée, les saints patriarches par Donatello et Nicolas Aretino, et enfin, sur la dernière, trois statues de Luca della Robbia et une de Nanni di Bartolo. C'est sur la façade principale qu'il faut chercher le fameux *Zuccone*, le saint Mathieu *chauve* de Donatello, son œuvre de prédilection entre toutes, celle qu'il prisait si haut qu'on l'a entendu dire à son marbre, quand il y travaillait : « Parle, mais parle-moi donc ou que la dyssenterie te crève! » D'une façon moins brusque, il disait souvent encore lorsqu'il voulait affirmer une assertion : « Par la foi que j'ai en mon Zuccone; » ce sont là de ces témoignages contemporains apportés par la tradition, que l'art ne doit jamais négliger.



La Loggia del Bigallo. — Nicolas Pisano.

Il faut rapporter ici, sous peine de passer pour banal, le mot attribué à Charles Quint quand il entra à Florence après le siége; il passa devant le campanile, s'arrêta longuement devant le monument, et s'écria : « Il faudrait faire un étui au campanile, et le montrer comme on montre un joyau. » On monte au haut de la tour d'où on peut, un à un, compter les dômes, les tours et les monuments, et contempler les admirables sites qui entourent la ville des fleurs. Il y a dans le clocher sept cloches dont la plus grosse, fondue en 1705 pour remplacer

celle qui avait été brisée, ne pèse pas moins de quinze mille huit cent soixante livres.

Parmi les architectes qui succédèrent à Giotto, il faut compter le maître des maîtres, celui qui est peut-être le plus incontestablement illustre parmi les architectes du xv[e] siècle, Filippo Brunelleschi. C'est en 1421 qu'il commença la superbe coupole qui couronne la cathédrale; nous nous sommes étendu sur le Brunelleschi au chapitre de sa biographie. C'est là son œuvre maîtresse, elle dépasse en audace et en harmonie tous les monuments de l'art moderne. On sait que la coupole est double, la paroi intérieure est sphérique et, entre celle-ci et la coupole apparente, on a su loger des escaliers, des chaînes, des contreforts, et tous les accessoires de construction qui pouvaient en garantir la durée. Ce n'est que quinze ans après la mort du grand *Pippo* que la coupole fut achevée (1461). Michel-Ange s'en inspira à Saint-Pierre de Rome, et Léon Battista Alberti la devait prendre pour modèle dans la construction du fameux temple de Rimini qu'il laissa inachevé. André del Verocchio le beau sculpteur de l'*Enfant au dauphin* et du Tombeau des Médicis de la sacristie vieille, a dessiné et exécuté la boule, et Giovanni di Bartolo a fini le nœud qui porte la croix.

L'église contient quelques tombeaux, entre autres celui de Giotto commandé à Benedetto da Maiano par Laurent le Magnifique, et celui du fameux organiste Antonio Squarcialupi, favori de Laurent, auquel le Magnifique a dédié une épitaphe. On croit aussi que le Poggio repose à Santa Maria del Fiore. Aldobrandino Ottobuoni a son sarcophage près la porte des Servi.

Nous avons dit que les murs sont nus, c'est-à-dire qu'il n'y a pas là un grand parti pris architectural, mais le vaisseau contient nombre d'œuvres de premier ordre dues à Donatello, Michelozzo, Ghiberti, della Robbia, Sansovino, Bandinelli, Andrea del Castagno. C'est à côté de cette porte des Servi que Domenico di Michelino, le 30 janvier 1465, peignit la composition que nous avons publiée dans notre chapitre sur le Dante. C'est un tribut payé tardivement à la mémoire du prince des poëtes par une société de Florentins qui ne sont autres que les ouvriers employés à la construction du Dôme. Sous ces voûtes, que Boccace fit retentir de ses accents passionnés pour la mémoire du chantre de la *Divine Comédie*, Michelino peignit le Dante, vêtu d'une toge rouge, couronné de lauriers, tenant à la main son poëme, et de l'autre montrant les *Cercles* symbolisés. L'inscription constate que c'est à l'initiative d'un des commentateurs du Dante, maëstro Antonio, de l'ordre des Franciscains, qu'est due l'exécution de cette fresque.

Il serait difficile de promener le lecteur dans toutes les parties de ce prodigieux édifice; mais c'est le palladium de Florence, il n'y a pas un fait de son histoire qui ne se rattache à Santa Maria del Fiore; c'est là que s'est passée cette conjuration des Pazzi dont nous avons exposé les péripéties; c'est dans la sacristie que se réfugia Laurent après la mort de Julien, et, dans les deux faces de la médaille du Pollajuolo publiée au chapitre Julien de Médicis, on peut voir quelle était alors la forme du chœur octogone qui s'élève encore aujourd'hui sous le Dôme. Ce n'est qu'en 1842 qu'on l'a détruit.

Sainte-Marie-des-Fleurs n'a pas de façade, et il nous faut dessiner par morceaux l'architecture extérieure, sous peine de ne donner qu'une vue d'ensemble de proportion trop restreinte. Le système architectural consiste en une incrustation de marbres de différentes



couleurs, aujourd'hui harmonisés par le temps. Nous donnons deux portes, celle qui sort sur le campanile, et l'autre sur la face opposée, la *Porta dei Servi*.

La première est une œuvre architecturale où le sculpteur ne joue qu'un rôle secondaire en exécutant ses statues au point indiqué par l'architecte; l'autre, au contraire, est tout un ensemble où peintres, sculpteurs et architectes se sont donné la main pour arriver à un effet harmonieux. Domenico Ghirlandajo a dessiné la mosaïque, Donatello les deux apôtres, et dans une *Mandorla* de dimension considérable, un artiste de premier ordre, qu'on prétend être Antonio Nanni di Banco, a sculpté l'*Exaltation de la Vierge*. Nous persistons à voir dans cette œuvre la main de Jacopo della Quercia, l'artiste de Sienne et de Bologne, celui qui a eu l'honneur suprême d'inspirer le grand Michel-Ange.

LE BAPTISTÈRE DE SAN GIOVANNI

DANS l'ordre chronologique, c'est le plus ancien monument de Florence : car, s'il n'est pas d'origine païenne, il est, à coup sûr, des premiers temps chrétiens. C'est encore Arnolfo di Cambio qui fut chargé de la transformation, et on voit par là quel rôle considérable ce grand homme a joué dans l'histoire des arts à Florence. C'est en 1293 qu'il revêtit les parties extérieures de ce plan octogonal, d'incrustations de marbre de diverses couleurs. Plus tard, au XVIe siècle, Agnolo Gaddi dessina la lanterne. Avant Arnolfo, on l'avait déjà approprié au culte, et le monument servit même de cathédrale jusqu'en 1128; c'est alors qu'on en fit un baptistère, tandis que l'église Santa Reparata servait, à son tour, de cathédrale.

Il y a là trois entrées uniques au monde. La plus ancienne des trois portes est celle de la façade du midi ; elle est d'André Pisano, qui y consacra vingt-deux années de sa vie ; elle devait servir et elle servit en effet d'entrée à la façade principale (celle qui regarde le Dôme); mais quand on eut commandé à Lorenzo Ghiberti une nouvelle porte pour le midi, on fut si frappé de l'œuvre accomplie, qu'on voulut lui donner la place d'honneur. La porte de Pisano est cependant un chef-d'œuvre : elle est divisée en vingt-huit compartiments où sont représentés les traits de la vie de saint Jean-Baptiste. La frise qui l'entoure, en même métal de bronze, fut commencée près d'un siècle après par Ghiberti, lors du changement effectué et le Pollajuolo y a pris la plus grande part.

La porte du nord est aussi de Ghiberti : elle est divisée, comme celle du Pisano, en vingt-huit compartiments; ce sont les épisodes de la vie du Christ. Les montants sont aussi en bronze, fleurs, fruits et animaux du travail le plus délicat.

La troisième porte, celle en face le Dôme, est la *Porte du Paradis;* le nom lui vient du grand Michel-Ange, qui prétendait qu'elle était digne de servir d'entrée au céleste séjour.

GHIBERTI — LES PORTES DU BAPTISTÈRE

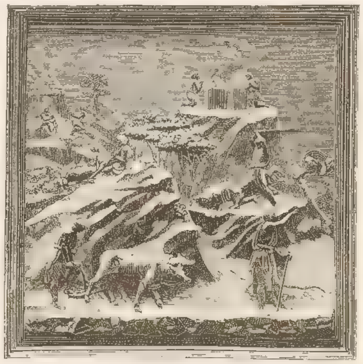


FRISES DU LINTEAU





Création d'Adam et Eve.



Le Sacrifice de Caïn et d'Abel

LES PORTES DITES DU PARADIS

DETAIL DES PANNEAUX, DES MONTANTS ET DES FRISES

Ces Portes, dont Michel-Ange a dit : « Son tanto Belle che starebon bene alle porte del Paradiso », ont eté executées de 1427 à 1447, par Lorenzo Ghiberti. Les dix panneaux, dont les sujets ont été donnés par le fameux Leonardo Bruni, sont tirés de l'Ancien Testament : on rapprochera ces détails de l'ensemble, que nous donnons hors texte : les montants contiennent vingt-quatre statues de Prophètes et de personnages bibliques; ces statuettes sont séparées par vingt-quatre têtes; la plupart sont des portraits des grands personnages du temps; Ghiberti y a représenté son beau-père Bartoluccio, et s'est aussi représenté lui-même dans un de ces bustes.



Sacrifice de Dieu et Ivresse de Noé.



Le Sacrifice d'Abraham.



MONTANTS

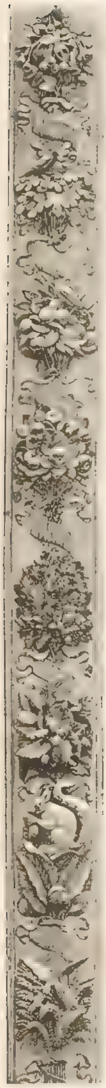
LES PROPHÈTES.

MONTANTS

LES PROPHÈTES

LORENZO GHIBERTI — 1427 — 1447

GHIBERTI. — LES PORTES DU BAPTISTÈRE

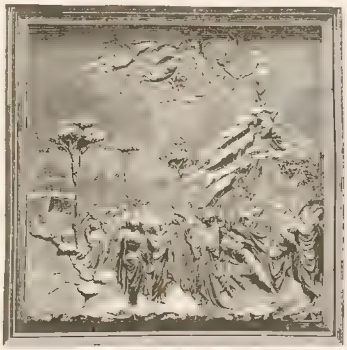




Présentation de Joseph.



Joseph en Égypte.



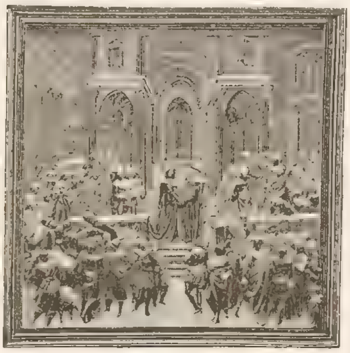
Moise reçoit les Tables de la Loi.



La Prise de Jéricho.



David terrasse Goliath.



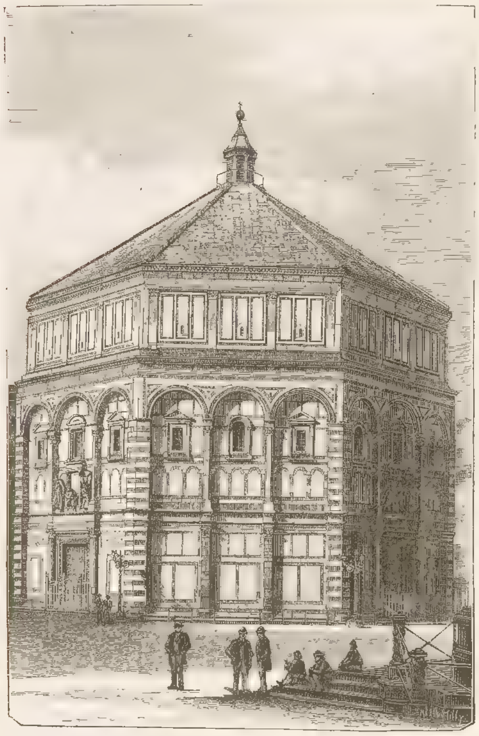
La Reine de Saba devant Salomon



LORENZO GHIBERTI — 1427 — 1447

Ghiberti n'était pas forcé de prendre le même parti que pour les deux autres portes : il voulut donner libre carrière à son imagination, et divisa chaque panneau en cinq parties, où il traita les sujets suivants, indiqués par ce Léonardo Bruni Aretino qui repose dans le beau tombeau de Santa Croce :

La création d'Adam et d'Ève et le bannissement du paradis. — Noé sort de l'Arche. — Sacrifice à Dieu et Ivresse de Noé. — Naissance de Jacob et d'Esaü. — Moïse reçoit les tables au Sinaï. — David terrasse Goliath. — Adam et Ève jetés sur terre. — Sacrifices de Caïn et d'Abel.— La mort d'Abel. — Apparition des trois anges à Abraham. — Le sacrifice d'Abraham. — Joseph. — Passage du Jourdain. — Prise de Jéricho. — La Reine de Sabba devant Salomon.



Le Baptistère de San Giovanni, 1293.

Il faut admirer aussi l'entourage ingénieusement combiné avec les prophètes, les prophétesses, et des têtes d'hommes et de femmes, parmi lesquels des portraits, entre autres Ghiberti et son beau-père Bartoluccio. Les montants du chambranle sont encore une œuvre hors ligne qui mérite d'être reproduite; c'est la nature prise sur le fait, exprimée en bronze dans ses refouillements multiples avec sa végétation et sa flore. Nous publierons, à l'histoire de la sculpture, deux des groupes qui surmontent les portes, la Décollation de saint Jean, du Danti, et le *Baptême* du Christ, d'Andréa Contucci. Vincenzio Danti et Innocento Spinazzi ont achevé ces œuvres. Ces fameuses portes ont été dorées en plein, les traces sont évidentes encore, mais nous doutons que l'effet ait été plus grand.

Ce Baptistère est un monde, tout vide qu'il paraisse à l'œil lorsqu'on y entre, et la description minutieuse de ce monument, avec toutes les œuvres qu'il contient, pourrait donner carrière à l'érudition d'un archiviste. Nous avons dit que le plan est octogonal, mais le point central est vide aujourd'hui, tandis qu'autrefois un autel s'élevait sous la coupole. C'est là

que le 24 juin de chaque année on expose ce magnifique rétable d'autel en argent massif, que les étrangers vont voir dans la fabrique du Dôme. L'argent seul pèse trois cent vingt-cinq livres, il y a deux morceaux principaux, deux bas-côtés, et, sur l'autel, on place un crucifix d'argent orné de petites statuettes, haut de deux mètres dix-sept centimètres et du poids de cent quarante et une livres. L'ensemble se compose encore de deux belles statues de la Paix en argent guilloché. Ce rétable, qui est l'une des choses les plus précieuses qu'une maîtrise puisse posséder, n'est pas une œuvre une et produite d'un seul coup. Les artistes ne sont, ni du même temps, ni de la même force. Les parties basses, bas-reliefs de la face, sont de Finiguerra, Pollajuolo, Cione, Michelozzi, Verocchio et Cennini. La Croix est de 1456 et on la doit à Betto di Francesco, sa base est de Milano di Domenico Dei et d'Antoine Pollajuolo.

La coupole de San Giovanni offre l'exemple le plus ancien de la décoration en mosaïque à Florence; ce sont les artistes byzantins qui, les premiers, après leurs devanciers de Ravenne de Murano et d'Altino, vinrent exercer leur art en Italie; Iacopo da Turrita, Andrea Tafi et Gaddo Gaddi leur succédèrent.

Dans la biographie de Donatello, j'ai parlé du beau tombeau du pape Jean XXIII, Balthasar Coscia, déposé lors du concile de Florence, élevé dans le Baptistère par Donatello. Le Saint des Saints est relativement moderne, il a été fait aux frais de la compagnie des ouvriers de la *Calimara*, — c'est ainsi qu'on désignait ceux qui donnaient la dernière main aux étoffes de laine fabriquées à l'étranger. — Les fonts baptismaux, dans un monument spécialement destiné à verser les eaux du baptême sur le front des nouveau-nés, devaient évidemment appeler la collaboration d'un grand artiste. La cuve de San Giovanni est célèbre, elle est attribuée à André Pisano. Chacune des faces porte un sujet représentant l'un des Baptêmes les plus célèbres dans l'histoire de la religion catholique; et, au-dessous de chacun d'eux, une inscription désigne l'épisode. Un peu perdue dans l'ombre, car le monument est très-sombre, cette superbe cuve échappe à l'admiration du voyageur qui doit en étudier les détails avec attention.

Donatello a encore sculpté la Marie-Madeleine de l'autel de ce nom, et la statue de la sainte est peut-être un des exemples où on voit le mieux la tendance de ce grand artiste à lutter contre la nature en reproduisant jusqu'aux modelés et aux méplats qui ravagent une face émaciée par la douleur et le jeûne. Nous n'avons à nous occuper ici que de la partie monumentale de l'édifice; les diverses œuvres d'art, portes, tombeaux, bas-reliefs, mosaïques, sont étudiées dans chacun des chapitres consacrés aux différentes spécialités de l'art. A la Peinture, on trouvera l'appréciation des mosaïques d'Andréa Taffi; à la Sculpture, le jugement à porter sur ces extraordinaires bas-reliefs de Ghiberti; et lorsqu'il a été question de Donatello et de Pisano, nous avons parlé du tombeau de Jean XXIII et des œuvres dues au ciseau du Pisan. L'aspect extérieur du Baptistère ne donne pas l'idée d'un monument repris au XIII[e] siècle, mais plutôt au XV[e]; à l'époque de l'exécution des Portes, on a modifié du tout au tout l'aspect, et la part qu'Anolfo di Cambio a prise à l'œuvre n'est plus appréciable aujourd'hui, après tant de remaniements successifs. Agnolo Gaddi a joué un grand rôle dans cette reprise.

LE PONTE VECCHIO

JUSQU'A la fin de 1080, le Ponte Vecchio se composait de lourdes charpentes assemblées les unes aux autres; ces estacades massives, sans s'opposer aux efforts constants du fleuve, qui a ses jours d'impétuosité, partageaient le courant des flots boueux de l'Arno en mille petits courants brisés et désormais sans force. Mais, en 1177, une crue plus forte que les autres détermina une de ces inondations, si fréquentes, que de nos jours encore on en voit les traces indiquées sur les murs des quais. C'était une des plaies de Florence : on y remédia, dans la partie habitée de la ville, par la construction de quais superbes faisant au fleuve un lit infranchissable. Cependant, il nous est arrivé souvent de voir, du côté des Cascines, un lit de sable déposé par les eaux du fleuve qui sortent de leur lit, et le dessin de M. Filippo Liardo que nous donnons ici, a été fait d'après nature. On voulut donc, dès le XIIe siècle,



Les Sables de l'Arno. — Dessin de Filippo Liardo.

parer à cet inconvénient par la construction d'une estacade en pierre; en 1333 elle fut encore emportée. C'est alors que, la commune chargea Taddeo Gaddi, peintre et architecte qui avait donné déjà les preuves de sa science consommée, de faire un pont définitif qui pût résister aux plus fortes crues. Il le construisit en 1345, lui donnant une longueur de cent un

mètre, avec une largeur totale de treize mètres soixante centimètres. Autant pour rapporter une rente annuelle à la commune que pour profiter d'un espace tout trouvé, et donner un aspect inattendu et pittoresque à sa composition, Taddeo, sur les trottoirs larges de près de cinq mètres, ménagés de chaque côté, installa quarante-quatre boutiques qu'on offrit en location aux bouchers de la ville. C'était réaliser dans Florence le quartier, spécial surtout aux villes d'Orient, où on concentre tout le commerce des viandes. Depuis 1422 jusqu'en 1593,



Le Ponte Vecchio. — Construit en 1345 par Taddeo Gaddi.

Florence vit donc l'étal de quarante-quatre bouchers offrir aux habitants les viandes pantelantes; c'était, malgré tout le soin qu'on y pouvait apporter, transformer ainsi un quartier central de la ville en une sorte de charnier. On imaginera facilement quel curieux aspect pouvait offrir ce marché en plein vent; mais sous Cosme Ier, le 25 septembre 1593, les *Capitani di Parte* chargés de la voirie ordonnèrent qu'à partir du 1er mai tous les orfèvres, joailliers et argentiers qui avaient boutiques dans Florence, vinssent se grouper sur le pont. En quelques mois, ce pont devint le plus riche et le plus fréquenté de Florence : afin de ne pas couper la vue du fleuve et intercepter la perspective, Taddeo avait ménagé un terre-plein au centre et, lors même qu'on voulut réunir le Palais Vieux et les Offices au Palais Pitti par ce grand couloir qui traverse l'Arno porté sur le pont même, on s'ingénia à ménager au-dessous du

passage une loge qui permettrait d'embrasser d'un côté la colline de San Miniato, de l'autre les sinuosités du fleuve, les bosquets des Cascines et les montagnes à l'horizon.

Le premier pont qui existait à l'origine, du côté du levant, fut construit, en 1235, par Messer Rubaconte Milanese de la Casa Mandella, alors podestat de Florence; c'est celui qui depuis a pris le joli nom *Delle Grazie*. Celui de Santa Trinita, remplacé plus tard par la magnifique construction de l'Ammanati, s'éleva, en 1252, par le soin de Messer Lamberto Frescobaldi; celui de *Della Carraja* est dû, en 1318, à cet homme incomparable dont on retrouve partout le nom à Florence, Arnolfo di Lapo. C'est la crue de 1333 qui les emporta tous, à l'exception du premier, et, pour rappeler ce fait, on lit encore sur une pierre l'inscription suivante, qui donne à cette reconstruction une date indiscutable :

« Del Trentatre dopo l'mille Trecento,
Il Ponte Cadde per diluvio d'Acque
Poi dodici anni, come al comun piacque,
Rifatto fu con questo adornamento. »

SANTA CROCE

BATI par Arnolfo, âgé alors de cinquante-quatre ans, sur l'ordre de la Signoria de Florence, ce temple vénérable s'éleva sur l'emplacement dit de Santa Croce où se voyait déjà la petite église desservie par les frères mineurs de Saint-François. Ils avaient résolu d'embellir et d'agrandir leur fondation, la République se chargea des frais de l'exécution. Dès 1320 on put officier dans l'église sans que cependant la façade présentât d'autre aspect que celui que nous avons tous connu, il y a quelques années encore, c'est-à-dire celui d'un simple mur de brique, en attente et sans revêtement. L'église de Saint-Laurent, la cathédrale et tant d'autres églises de Florence n'ont jamais reçu leur décoration extérieure, dont nous avons donné plus avant la biographie détaillée.

En 1442 le fameux cardinal Bessarion, dont nous avons eu longuement à nous occuper dans nos travaux sur Venise, le fondateur de la bibliothèque de Saint-Marc, fut préposé à la consécration par le pape Eugène IV. Donatello et Ghiberti, malgré le caractère inachevé de la façade, l'ornèrent de statues et d'une verrière. Ce n'est que dans ces dernières années que la Ville de Florence acheva l'œuvre et la compléta, en respectant cette superbe place qui avait vu tant de fêtes, de carrousels ou de dissensions intestines, et où s'élève aujourd'hui la statue du plus grand des Florentins, l'auteur de la *Divine Comédie*.

Il est difficile, en entrant dans Santa Croce, de ne pas être vivement impressionné par la grandeur de l'édifice; le plan de l'église forme une croix latine, avec trois nefs d'inégales grandeurs de sept arcades, chacune soutenue par des pilastres octogones. En face se dresse

le maître autel; aux parvis du murs, à droite et à gauche, entre les autels plaqués aux murs et élevés seulement en 1556 par le Vasari sur l'ordre de Cosme Ier, se dressent les monu-



Santa Croce. — Tombeau de Michel-Ange, par le Vasari. — Sculpture par Lorenzi, Cioli et Giov. Dell'opera.

ments des Florentins illustres qui ont mérité les honneurs du Panthéon, c'est d'abord Domenico Sestini, célèbre numismate dont Pozzetti a sculpté les traits. Puis vient le grand Michel-Ange, architecte, peintre, sculpteur; mort à Rome le 17 février 1563. C'est Vasari qui

a composé le monument et c'est Batista Lorenzi qui a exécuté le buste et les trophées. Deux sculpteurs contemporains, Valerio Cioli, Giovanni de l'opéra, ont représenté les allégories de la sculpture et de l'architecture; les fresques qui entourent le monument sont de Baptiste Naldini. On eût souhaité une plus noble tombe à celui qui a créé l'extraordinaire mausolée de la *Chapelle des Médicis*. Le 12 mars 1563, on déposa son corps dans l'église, et ce peuple artiste de Florence, qui voulait contempler une fois encore le grand vieillard sublime qu'il avait vu souvent passer courbé sous le poids de son génie, vint défiler devant son lit de parade éclairé par la lueur des torches.



Tombeau de Machiavel, par le Spinazzi

Le tombeau qui suit celui de Michel-Ange n'est que symbolique, il ne renferme pas les ossements de celui dont on lit sur le marbre le nom flamboyant, superbe dans sa simplicité : DANTE. C'est une œuvre moderne due au sculpteur Étienne Ricci, inaugurée seulement en 1829, tardive réparation faite à la mémoire de l'auteur de la *Divine Comédie*. Nous avons dit déjà comment et pourquoi l'Alighieri reposait à Ravenne au bord de l'Adriatique, loin de sa patrie; c'est une histoire cruelle qui reste comme un remords pour la ville de Florence. Les honneurs splendides, rendus à la mémoire du proscrit à l'époque de son centenaire, ne font point oublier son long exil et sa mort loin des bords de l'Arno qu'il regrettait amèrement.

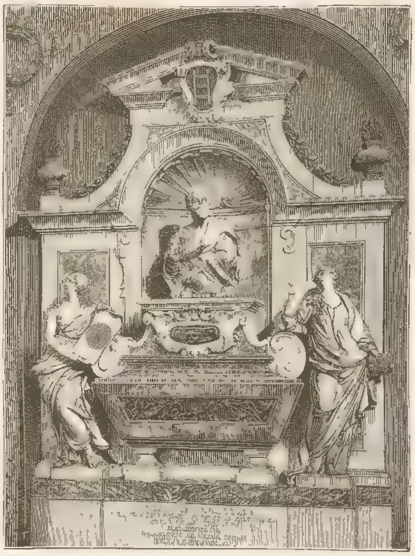
Après le Dante vient Victor Alfieri, un grand nom de l'Italie moderne honorablement porté par ceux qui lui ont succédé. En 1807, Antoine Canova a sculpté le monument du grand tragique, et en 1810 on l'a inauguré. Comparés aux monuments du XVe siècle et à ceux de la Renaissance, dont Florence possède de si prodigieux exemples, ces tombeaux sont d'une infériorité tellement marquée qu'on fait un retour sur soi-même en se demandant comment la source du génie a pu ainsi se tarir, et se dessécher l'arbre verdoyant qui fleurissait dans la Toscane. Ce n'est point à Florence seulement que le voyageur éprouve un tel sentiment, à Venise déjà, dans ce merveilleux temple de Santa Maria gloriosa dei Frari, quand on voit, à côté des tombes des Doges et des Condottieri du XVe siècle, s'élever ce misérable monument sur lequel on lit le grand nom de Titien écrit par nos contemporains sur une singulière pyramide de marbre; on ne peut s'empêcher de tomber en de tristes pensées. Il y a évidemment une loi fatale à



EGLISE ET PLACE DE SANTA-CROCE — FAÇADE MODERNE

laquelle est soumise l'humanité : le génie naît, il croît, il se développe, et couvre une terre tout entière de son ombre ; puis, peu à peu, la sève se retire de ce tronc verdoyant, l'arbre produit des fruits moins savoureux, des fleurs moins belles ; les branches enfin se dessèchent : et l'arbre est mort.

A côté de l'Alfieri on a enseveli l'un des hommes dont le nom caractérise aujourd'hui la duplicité politique alors qu'en son temps il signifiait prudence, sagesse et génie. C'est, avec le Dante et Michel-Ange un des plus grands noms de l'Italie de la Renaissance : *Nicolas Machiavel*, secrétaire de la République de Florence, et son historien le plus accrédité avec les Villani et les Guicciardini. Ce n'est point non plus un tombeau élevé par les contemporains ; s'il eût été honoré par ceux qui vivaient en son temps, nous eussions eu là une de ces œuvres incomparables qui sont l'honneur de Florence, car, à l'époque où il vivait, l'art se respirait dans l'air et le dernier des *Scarpellini*, élevé à l'école des Ghiberti, des Donatello, des Desiderio da Settignano, était digne d'honorer le génie et de se hausser à son niveau le ciseau à la main.



Santa Croce. — Tombeau de Galilée, par Julio Foggini.

A côté de Machiavel repose Luigi Lanzi, un nom plus humble, mais célèbre en son temps ; c'est celui de l'historiographe de la peinture, un critique d'art comme nous dirions aujourd'hui. Le chevalier Onofrio Boni, qui était son ami, a donné le dessin de sa tombe, et son héritier et ses amis en ont fait les frais. On ne peut pas passer sans s'arrêter devant la chaire à prêcher, admirable spécimen de la sculpture du XVe siècle dû à Benedetto du Majano, sculpté aux frais de Pietro Mellini qui en fit don à la cathédrale. Le *Pulpito* de Benedetto, représentant les faits de l'histoire de saint François, est célèbre dans l'histoire de l'art. A deux pas de là aussi, entre la tombe de Lanzi et celle de Leonardo Bruni, le grand Donatello a encastré dans le mur une composition de marbre, sorte de tableau sculpté, tout rehaussé d'or qui forme un tabernacle et représente l'*Annonciation de la Vierge*. C'est une des premières œuvres du maître et déjà son génie s'y révèle dans sa grâce et dans sa force.

Nous avons devant nous, quand nous arrivons à la tombe de Leonardo Bruno Aretino, un des cinq ou six monuments les plus incomparables de la statuaire, un de ceux qui ont servi

de type à tous les sculpteurs des tombeaux de Santa Maria del Popolo de Rome ; une création superbe qui suffit à classer un homme parmi les plus fiers de son temps.

Léonardo Bruni d'Arezzo était né en 1369, il mourut à Florence en 1444. C'était à la fois un lettré, un savant et un habile diplomate ; sa spécialité était le droit, et, comme jurisconsulte, il jouissait de la plus haute réputation. Les lettres cependant l'avaient passionné assez



L'Annonciation, par le Donatello. — Chapelle Cavalcanti.

pour qu'il abandonnât longtemps la politique pour l'étude ; helléniste consommé, il s'était rangé parmi les soutiens de la philosophie d'Aristote. Sous quatre papes qui s'étaient succédé, il avait rempli la fonction de secrétaire apostolique et il avait suivi Jean XXIII à Constance, partageant avec lui les dangers et l'exil. C'est à lui qu'on devait la rédaction des bulles des premières années du xve siècle qui se distinguent par l'excellence du latinisme. La République de Florence voulut souvent se l'attacher, mais il était difficile de se soustraire aux désirs des pontifes qui voulaient le retenir au Vatican ; enfin il put rentrer dans sa patrie et, dès lors, on le vit constamment employé aux plus difficiles ambassades. Il mourut chancelier de la

République et les éloges les plus hyperboliques lui furent décernés par ses contemporains. On retrouve dans la rédaction de son épitaphe l'expression singulière des regrets qu'il laissa : « Les Muses, dit l'inscription lapidaire, en apprenant la mort de Léonardo, ne purent retenir leurs larmes et restèrent muettes. » Il a laissé une histoire de Florence depuis sa fondation jusqu'à 1404, et cette œuvre semble avoir joui d'une notoriété considérable vers 1430, car il n'y a pas une bibliothèque importante d'Italie qui n'en contienne de nombreux manuscrits ; c'est l'écrivain dont les œuvres nous ont paru le plus souvent reproduites avant l'invention de l'imprimerie, par les calligraphes. Nous nous sommes étendu sur Léonardo Bruni dans la biographie des hommes illustres; son monument est un prodige ; on ne va pas plus loin que cela dans l'art sculptural, c'est tout le goût de la Grèce avec la grâce, la force, le calme, l'harmonie suprême, la perfection en un mot que le génie imprime à une œuvre. Nous le reproduisons ici dans tout son développement ; la sobriété et le calme de l'œuvre triomphent de l'éclat tapageur, de l'effet théâtral des grands monuments de Saint-Jean de Latran et de Saint-Pierre de Rome. Venise pourrait peut-être essayer d'opposer à ces maîtres ses superbes mausolées de Léopardi et des Lombardi, mais au fond, malgré notre partialité pour la ville de nos rêves, nous donnons encore la palme à Florence. Il y a une âme sous ce marbre, et celui qui a évoqué, par le ciseau, le grand chancelier de la République qui repose sur le mausolée est bien un artiste marqué au front. C'est Bernardo Rossellino, qui avait connu Léonardo Bruni à la cour des papes, puisque, lui aussi, il avait été le directeur des bâtiments pontificaux avec Léon Battista Alberti. Nous reviendrons à ce Rossellino quand nous écrirons l'histoire de la sculpture. Andréa del Verocchio, un grand artiste aussi, a sculpté la madone encastrée dans la partie supérieure du monument.

Nous ne trouverons pas à chaque pas un artiste comme Rossellino et un Léonardo Bruni. Celui qui le coudoie à Santa Croce est P. A Micheli, un botaniste célèbre en son temps, mort à cinquante ans en 1736. Enfin, le dernier tombeau de cette nef avant d'arriver au bras de la croix, est tout moderne ; c'est celui de Léopold Nobili, mort à Florence en 1835. Ce sont là des œuvres médiocres à côté de celles qui viennent d'attirer nos regards ; cependant on a conservé le nom des artistes : c'est l'architecte Léopold Veneziani qui a fait la composition, et Francesco Pozzi qui a sculpté le bas-relief où le génie de la science lève le voile de la nature soutenue par la figure allégorique de la Toscane. Tout à côté de là, *Bartolini*, un nom honorable de la sculpture florentine moderne, a sculpté le mausolée de Léon Battista Alberti, un précurseur de Léonard de Vinci, un des plus grands hommes de son temps (1398-1480) écrivain, architecte, sculpteur, le premier des esthéticiens. On n'avait point rendu hommage à l'Alberti au moment de sa mort, survenue à Rome, où il fut enseveli sans pompe et sans qu'on lui élevât de tombeau.

Les mausolées qui sont appuyés à l'autre mur de la grande nef sont ceux d'Alberti (Jean Vincent) sénateur du royaume, d'Antoine Cocchi, antiquaire impérial, mort en 1773, érigé sur les dessins de Zanobi del Rosso, et celui de *Carlo Marsubini*, secrétaire de la République florentine, mort en 1455.

Ce mausolée, digne pendant de celui de Léonardo Bruni, qui lui fait face dans l'église, est peut-être une des œuvres les plus parfaites qui soient sorties de la main des hommes. C'est

par des monuments comme celui-là que Florence, affirmant un goût supérieur à celui de toutes les nations, a reçu d'elles, après Athènes, la palme de la civilisation et de la culture intellectuelle, et le monde entier a ratifié ce jugement porté par l'Italie elle-même.

Il y a des personnalités sympathiques dans l'art comme dans la poésie, des hommes marqués au front, fauchés par la mort à l'âge où on sourit à la vie; ils portent dans le souvenir et l'imagination des hommes une mélancolique empreinte; on n'a jamais vu leurs traits mais on connaît leurs œuvres, miroir de leur âme, où elle se reflète dans toute sa noblesse et sa pureté. *Desiderio da Settignano*, l'auteur du tombeau de Carlo Marsupini, mort à trente-cinq ans, est un de ces artistes-là. Il était né en 1428 d'un tailleur de pierres de Settignano qu'on appelait Bartolemeo di Francesco dit *Ferro*. Le propre père de celui qu'on appelle le *Divin Raphaël*, Giovanni Santi, était l'ami de Desiderio et, dans un passage des mémoires ou chroniques rimés qu'il nous a laissés sous le titre « *Cronaca Rimata* » ; on voit passer cette sympathique figure de sculpteur dont il dit « *Il bravo Desider si dolce e bello* ». Il est probable que la couronne d'une beauté virile s'ajoutait sur ce jeune front à celle du génie, car ces deux mots *Dolce* et *Bello* sont tout un portrait qui s'imprime dans la mémoire. En fermant les yeux, l'imagination évoque un de ces beaux éphèbes qu'on croirait échappés d'un bas-relief antique. Ma plume est froide pour exprimer ce que je ressens en face de cette œuvre incomparable ; la figure étendue morte sur le cercueil, les deux enfants, naïfs, vrais, purs comme l'enfance et semi-divins comme les anges, sont de ces chefs-d'œuvre qui vont droit au cœur et vous clouent sur le sol muets d'admiration, pleins de respect, et comme saisis d'une sorte d'effroi en face de tant de génie. Non, ce n'est plus terrible comme la Sixtine, ce n'est plus pompeux et théâtral comme les chapelles du Latran, ce n'est pas seulement fin, élégant, noble, exquis comme Leopardi ou Lombardi : c'est une note spéciale, plus humaine, à la fois profonde et tendre; il y a là une foi et une conviction telles, qu'après avoir vécu dans la familiarité de ces peintres et sculpteurs de 1400 à 1500, on devient injuste pour leurs admirables successeurs du XVIe siècle, qui ont su encore renouveler l'art et exprimer des idées nouvelles. Si Donatello, ce prodigieux sculpteur, n'avait fait qu'une seule œuvre en sa vie : son élève Desiderio, il faudrait encore prononcer son nom avec admiration.

Quel est l'homme qui dort son dernier sommeil sous ce marbre, tout imprégné de l'âme exquise du doux et beau Desiderio ? Je l'ai dit déjà, c'est Carlo Marsupini, secrétaire de la République, un de ses plus chers et de ses plus illustres enfants. Fils d'un grand jurisconsulte dont nous foulons aux pieds la cendre en admirant le monument; car il repose sous la dalle au-dessous du tombeau. Carlo était l'élève de Giovanni de Ravenne et d'Emmanuel Chrysolaras, un ambassadeur grec, profond lettré, qui se faisait un devoir, à ses heures de loisirs, d'enseigner la littérature de son pays à la jeunesse studieuse. Le père de Carlo, un instant gouverneur de Gênes, avait été aussi secrétaire de Charles VI roi de France; son fils devait donc à son tour se vouer aux emplois publics, et sa première mission fut d'accompagner Cosme de Médicis à Parme. De là il passa au service du pontife Eugène IV et dès qu'il put abandonner le Vatican, il vint prendre sa place au Conseil comme secrétaire de la République. Ses ambassades sont nombreuses; Florence lui fit de splendides obsèques, et, dans ces occasions, un peuple aussi artiste que le peuple florentin assistait à de vrais tournois

d'éloquence, en écoutant les improvisations superbes des grands lettrés du temps. Le 24 avril 1453, on plaça le corps du chancelier sur un lit de parade, revêtu d'un costume de soie. Le Saint-Père, le roi de France, le peuple de Florence, celui d'Arezzo, et chacune des communautés ou associations de la ville, s'y firent représenter par leur bannière. Matteo Palmieri, l'un des créateurs de l'archéologie, savant entre tous, gravit les degrés et déposa sur le front de Marsupini la couronne de lauriers, en faisant l'éloge du mort.

Après le tombeau du secrétaire vient celui d'un conseiller moins illustre, Angiolo Tavanti, secrétaire de l'empereur François et du grand-duc Pierre Léopold, mort en 1782. La sculpture de son monument est due à un certain Spinazzi. Du même auteur est le mausolée de Jean Lami, littérateur un peu oublié aujourd'hui, mais qui a rendu de grands services aux lettres florentines par ses nombreuses publications classiques. Il était né en 1698, il est mort en 1770.

Une pensée qui se présente à l'imagination de tous en visitant Santa Croce, c'est que l'heure présente n'a jamais le sentiment exact du jugement que la postérité portera sur les hommes qu'on voit descendre dans la tombe. Que de noms inconnus dans ce Panthéon qui semblerait devoir être réservé à tout ce qu'il y a de plus illustre et de plus grandiose dans l'histoire du génie humain. Que de nébuleuses à côté des astres et des étoiles de première grandeur. Le sort a placé Joseph Signorini, dont le nom n'a pas franchi les limites de sa patrie (mort en 1812), à côté du grand mortel qui s'appelait *Galileo Galilei* (mort en 1642 à l'âge de 70 ans). Une autre pensée qui assiége aussi l'esprit, et qui le heurte, c'est que le ciseau des sculpteurs est rarement à la hauteur du génie de celui qu'il doit honorer. Machiavel échoit aux Foggini et à Ticcati, sculpteurs obscurs, et Michel-Ange, devant qui le marbre tremble : échoit à Batista Lorenzi. Il y a des associations de noms dont la pensée seule suffit à émouvoir l'âme. Un jour Michel-Ange, apprenant que la ville de Florence, redemandait à la ville de Ravenne les ossements du Dante, dont les restes reposent encore au lieu où il mourut, s'empressa de demander l'honneur de lui élever une tombe qu'il léguerait à la postérité. Quelle vision pour la pensée ! L'auteur du *Jugement dernier*, sculptant la tombe du poëte de la *Divine Comédie !*

D'autres tombes s'élèvent, qui renferment des cendres moins illustres, recommandables toutes par la notoriété de ceux qui y sont renfermés et par le talent des artistes qui ont sculpté le marbre ; cependant on est en droit de dire que les morts qui devaient coudoyer dans l'éternel repos, Machiavel et Michel-Ange et Galilée devraient peut-être avoir laissé sur terre un sillon plus profond que celui qu'ont tracé la plupart d'entre eux. Nommons la comtesse d'Albany, dont le monument est sculpté par Luigi Giovannozzi et Emilio Santerelli, Etienne Radi le botaniste, le chevalier Varni Castellani, Michel Skotnicki, la princesse Charlotte Bonaparte, Joseph Salvetti et Gaspar, Maria Paoletti, Bettino Bardi, l'architecte Alexandre Galileï, la comtesse Zamoïska et les Nicolini.

Il ne faut pas décrire, pas à pas, chacune des parties de ce vaste monument ; tout un monde de souvenirs assiége le visiteur et il faut marcher lentement en portant les yeux avec intérêt sur toute chose. Indépendamment du monument lui-même, très-intéressant par la conception et la hardiesse du jet, il y a, disséminées çà et là, des œuvres importantes

dans l'histoire de l'art, tableaux, bas-reliefs, fresques de Taddeo Gaddi, de Starnina, de Mainardi et même de Giotto.

Le couvent qui est annexé à Santa Croce est dû aussi à Arnolfo, mais on n'y saurait désormais retrouver son empreinte, le plan seul de l'édifice a été conservé. Les moines de l'ordre des Franciscains occupèrent primitivement l'édifice et c'est là que se tint le *Saint Office*, chargé de réprimer l'hérésie. Le fameux duc d'Athènes, notre compatriote Gauthier de Briennes, qui régna un instant à Florence comme capitaine du peuple, choisit ce couvent pour sa résidence en juin 1342. Le 8 septembre de la même année, il réussit à force d'intrigues à se faire élire seigneur de Florence pour toute sa vie ; il abandonna le cloître et s'installa au Palais de la Seigneurie ou *Palazzo Vecchio*. Mais l'année suivante il s'en fit chasser ignominieusement par le peuple.

Saint Bernard de Sienne, le célèbre Félix Peretti, ce moine qui jette ses béquilles en criant : « *Ego sum Papa* », le grand Sixte-Quint, et enfin le pape Clément XIV, ont tous été moines de ce couvent de Santa Croce.

Le cloître offre aussi un puissant intérêt; on a respecté la disposition primitive, mais les générations qui se sont succédé ont toutes altéré la forme décorative. Parmi les morts qui reposent sur les dalles ou dans des monuments d'une plus ou moins riche architecture, il faut remarquer les Alamanni, François Pazzi et Gaston de la Tour, patriarche d'Aquilée et évêque de Milan, mort à Florence le 8 avril 1317 des suites d'une chute de cheval.

LA CHAPELLE DES PAZZI

Nous nous dirigerons dans la partie basse du cloître de Santa Croce, vers la chapelle dite des Pazzi, érigée en 1410 par la puissante famille de ce nom, qui confia la direction des travaux d'architecture au plus grand architecte de son temps, à Filippo Brunellesco. Par une concession de la famille, cette chapelle servait de chapitre aux religieux du couvent de Santa Croce, et en 1565 on vit là, réunis, plus de quatre mille religieux du même ordre convoqués en assemblée générale.

La chapelle des Pazzi est un des sanctuaires de l'art florentin, un de ces monuments où se révèle cette pureté de goût spéciale à Florence et où on peut étudier, dans une de ses plus belles manifestations, la nouvelle architecture dont Brunellesco se faisait l'initiateur à l'aurore du mouvement de la Renaissance.

Lorsqu'un architecte d'autorité et de génie commande, imprimant à ses collaborateurs une discipline salutaire, il en résulte une harmonie complète dans l'ensemble et le détail. Luca della Robbia, dans cette circonstance, fut le collaborateur de Brunellesco ; non-seulement il s'y montra sculpteur habile, mais ornemaniste de premier ordre en inventant un

système original qui venait au secours de l'architecture, concourait à l'effet général, et savait triompher du temps par le choix de la matière ingénieusement recouverte d'un émail aussi brillant que solide. On est presque blasé sur Luca Della Robbia à cause de la prodigieuse quantité d'œuvres produites par ses frères, et sur les artistes de l'École, dont on donne trop souvent les œuvres à Lucas lui-même ou à Andréa; mais à la chappelle des Pazzi, Lucas triomphe. Quatre Évangélistes grands comme nature, en terre cuite vitrifiée, les douze têtes d'apôtre dans la voûte, une foule de têtes d'anges et d'écussons ingénieusement disposés et répartis dans l'ornementation des caissons, forment un ensemble considérable, d'une belle forme, d'un aspect riche, d'une coloration à la fois solide, brillante et puissante. Il y a là encore une chose intéressante pour l'étude de l'architecture, c'est une application de la terre cuite à la décoration des voûtes, dans la coupole qui ouvre le portique en avant de la chapelle.

C'est Andrea Pazzi qui commenca la construction; il mourut avant d'en voir l'achèvement; et François son fils, qui repose dans le couvent, a continué l'œuvre de son père. Indépendamment de l'œuvre architecturale, on sent bien que les Pazzi devaient s'adresser à ce qu'il y avait alors de plus élevé dans l'art, pour la décoration des autels; Donatello par exemple est l'un des collaborateurs; et nombre de figures et de têtes d'ange doivent certainement lui être attribuées. On va voir sur la table de l'autel, une *Predella* de Francesco Pesellino, délicate composition de petites figures représentant San Cosmo et San Damiano. Fra Filippo Lippi a peint le tableau du maître autel.

J'ai lu, pour la première fois, dans l'ouvrage très-estimé de Francesco Bocchi, revu par Cinelli, publié au XVIIe siècle à Florence, sous le titre *le Bellezze Della Citta di Firenze*, que c'est au pied même de cet autel que reposait Galilée. Et comme Cinelli, au moment où il écrit, indique que la tombe est encore au même lieu, nous devons supposer, ou que le monument de Galilée qui est dans l'intérieur de Santa Croce n'est que symbolique et ne contient pas les cendres : ou qu'on y aura déposé les ossements depuis.

LE BARGELLO

NAGUÈRE encore connu à Florence sous le nom de *Bargello*, ce palais; aujourd'hui transformé en Musée National où on a réuni les œuvres les plus intéressantes de la sculpture de la Renaissance florentine, est aussi dû à l'architecte Arnolfo di Lapo, et il est un superbe spécimen des monuments du XIIIe siècle. Je ferai remarquer toutefois, qu'à Florence comme dans presque toutes les villes italiennes, il est extrêmement rare de trouver un monument qui ait conservé son unité architecturale. Quand nous donnons une vue d'un monument construit au XIIIe siècle, il ne faut pas s'étonner si le style affecte les formes des époques postérieures; les restaurations successives, les

modifications apportées par chaque régime et chaque génération, l'ont fatalement transformé, et il semble y avoir disparate entre la description et le monument représenté.

En septembre 1250, les grandes luttes intestines, si connues dans l'histoire sous le nom des deux partis qui les fomentaient : Guelfes et Gibelins, s'étaient momentanément apaisées par la célèbre victoire de Figline qui livrait le gouvernement aux Guelfes. Naturellement Florence, tombée sous le pouvoir de ceux-ci; vit changer encore la face de son gouvernement : et on institua le premier Capitaine du peuple. Le citoyen investi de la dignité s'appelait Hubert de Lucques ; on lui adjoignit douze anciens (*Anziani*). Il fallait un lieu de réunion, une résidence d'un caractère public; on demanda la construction du palais à Arnolfo di Lapo, et on dut, pour l'élever, détruire une église dépendant du monastère voisin, cette fameuse *Badia*, si vénérable par son ancienneté, et si célèbre aujourd'hui par les œuvres charmantes de Mino da Fiesole qu'elle renferme. Il me serait difficile de dire quel aspect le Bargello avait à l'intérieur aux IIIe siècle, car dès le XIVe, en 1345, Agnolo Gaddi en change déjà la forme. C'était alors le *Palais des Anciens*, on en fait le *Palais du Podestat* quand on institue la dignité, puis il devient *Bargello* quand on le transforme en prison; puis plus tard en Palais de la Justice.



La Cour du Bargello. — Ancien Palais du Podestat, aujourd'hui Musée National.

Aujourd'hui Musée public, très-habilement restauré, avec un respect des formes primitives auquel il nous faut rendre hommage, il présente un aspect imposant, et c'est peut-être de tous les monuments de Florence sans exception celui qui, toute proportion gardée, a le plus de caractère. Les écussons encadrés dans la muraille qui lui font une ornementation caractéristique lui donnent, pour ainsi dire, la noblesse dont chacun d'eux est l'emblème : ce sont ceux des divers podestats qui se sont succédé et des simples membres du Conseil.

C'était un usage permanent et général alors. L'Hôtel de Ville ou le *Municipio* de Fiesole en offre un assez curieux exemple, et le petit village auquel on s'arrête avant de visiter la fameuse *Certosa*, aux portes de Florence, offre peut-être, dans toute l'Italie, le plus curieux spécimen de ce genre d'ornementation aujourd'hui délaissé.

Un autre usage plus singulier, et qui avait sa source dans un sentiment tout opposé à celui-ci, consistait à représenter sur les murs du Bargello, en une peinture à la fresque, l'effigie des rebelles et des traîtres. Le *Giottino*, vers 1345, fut chargé d'y représenter ce fameux Gauthier, duc d'Athènes, proscrit comme un tyran indigne. Il ne reste plus que des traces imperceptibles de cette décoration qui eût été si précieuse pour l'histoire.

Le Bargello, de tout temps, avait eu sa chapelle spéciale, mais quand il devint une prison politique d'où chaque jour les condamnés pouvaient sortir pour marcher à la mort on dut disposer le local avec plus de soin, le décorer et faire une chapelle des morts ; on appela le grand Giotto et il couvrit les murs de fresques qui, effacées lors des restaurations successives par l'odieux badigeonnage qui les revêtaient, ont été découvertes seulement en 1840. Elles ont révélé un nouveau portrait du Dante, ainsi que ceux de Brunetto Latini et de Corso Donati. Pendant toute une période, celle du XIVe siècle, les condamnés à mort furent exécutés dans la cour même du Bargello et cette circonstance a contribué à donner au monument une réputation sinistre. Aujourd'hui, l'art règne en roi sous ces voûtes et ce sont les grands noms de Donatello, de Verocchio, de Michel-Ange, des Majano, des Desiderio, de Brunelleschi, de Ghiberti et des Della Robbia qui, écrits au dessous de leurs œuvres merveilleuses, retiennent le visiteur sous ces voûtes où on a fait pénétrer plus largement la lumière, changeant ainsi le caractère lugubre de ce palais des anciens et de cette prison contemporaine du duc d'Athènes.

ANDRÉA ORGAGNA

(1329-1376)

Il tenait une large place dans l'histoire de l'art à Florence, et s'apppelait Andréa Arcagnuolo. On le surnommait Cione parce qu'il était fils de Matteo Cione, très-grand artiste aussi, orfèvre sans rival en son temps, auquel on doit partie d'un travail unique en son genre ; le fameux autel d'argent conservé dans l'*Opera del Duomo*.

Orgagna est né vers 1329 et la date de sa mort se place entre 1368 et 1376. A la fois orfèvre, architecte, peintre, sculpteur et même poëte apprécié, c'est un des grands cumuleurs de génie dont l'Italie est si prodigue depuis le XIVe jusqu'à la fin du XVIe siècle. Orfèvre, il travaille d'abord sous la direction de son père et, comme il a un frère aîné, Bernardi, qui est peintre, il reçoit de lui les premières leçons. Il abandonne vite l'orfèvrerie pour peindre à

la fresque et je crois qu'il faut placer l'exécution de ses grandes œuvres picturales dans la première période de sa vie d'artiste, de 25 à 35 ans. On donne trop souvent à Andréa ce qui appartient à son frère Bernardi, c'est le sort qui incombe du reste à tous les hommes qui ont eu du génie ; ils absorbent tout autour d'eux et endossent toutes les œuvres signées de leur nom de famille. Bernardi est l'auteur *en nom* des deux grandes fresques de l'*Enfer* et du *Paradis* de Santa Maria Novella, Andréa plus jeune que lui n'a été là que son collaborateur anonyme. Il montra un tel talent dans certains tableaux de chevalet, qui sont devenus rares, — la *National Gallery* de Londres en possède cependant un beau spécimen, « *le Couronnement de la Vierge,* » — qu'on n'hésita pas à lui confier la décoration des murs de Campo Santo de Pise. C'est la grande œuvre de sa vie ; la composition est classique, il n'y a point à la décrire ici ; il y a commenté avec un véritable génie le vers d'Horace « La pâle mort, du même coup, renverse la cabane du pauvre et les palais des rois ». On parle aujourd'hui avec une grande ostentation de *Réalisme* et de *Naturalisme ;* Orgagna a rendu palpable par son interprétation naïve l'idée qui hantait son cerveau, et les plus simples interprètent la pensée qu'il a voulu rendre.



Andrea Orgagna. — Peintre, Sculpteur et Architecte.

Nous allons voir dans quelles circonstances Orgagna s'est signalé pour la première fois comme architecte. Arnolfo avait, sur l'emplacement d'une vieille église lombarde dédiée à saint Michel, élevé une simple halle aux grains couverte, une sorte de *Loggia* selon le plan de toutes celles qui existent en Italie, grande voûte appuyée sur des colonnes de briques reliées entre elles par des arceaux. Un certain Ugolino de Sienne, peintre alors célèbre, avait décoré l'un de ces piliers, d'une madone, et vers le milieu du XIII[e] siècle, ce petit sanctuaire en plein vent devint l'objet d'un culte particulier. En 1294, le bruit se répandit d'un miracle accompli *coram populo* par la puissance de la sainte image ; peu à peu la tradition fut fondée, on vint là les jours de marché, on parait la madone, on la vénérait, on faisait des vœux, des fondations ; les marchands de grains étaient riches, ils voulurent consacrer le lieu par une fondation définitive plus digne de l'objet de leur vénération : une circonstance horrible leur en fournit bientôt l'occasion. En l'année 1304, un prieur de San Piero Schieraggio, dont on a conservé le nom « Neri degli Abbati », par une imprudence banale déterminait un incendie qui, éclatant à la porte même de la halle aux grains, se propagea avec une rapidité inouïe et dévora sept cent tours et maisons de Florence. La corporation des marchands de grains n'avait déjà plus la disposition entière de ce lieu consacré, une confrérie laïque s'était établie spécialement pour la garde de la madone peinte par Ugolino, et ses membres prenaient le titre de capitaine d'*Or san Michele* (*Horreum,* c'est-à-dire *Grenier*).

C'est sur leur initiative qu'on décida la réédification de la Loggia, mais sans l'affecter à un autre usage que celui auquel elle était destinée ; le fameux *Taddeo Gaddi*, alors *Capo Maestro*, ou architecte en chef de la commune, fut chargé de l'élever, et au-dessus de la partie réser-

vée au commerce et à l'échange des grains ; il fit deux étages, l'un pour l'administration, l'autre pour les greniers et magasins; ce qui explique la forme particulière de l'église actuelle. La pose de la première pierre donna lieu à une splendide cérémonie, et deux ans après, la



Façade d'Or san Michele. — Vue prise à l'angle du Corso.

corporation des *Artisans de la soie* (*Arte Della Seta*) ayant demandé aux magistrats de la ville la permission de placer la statue de leur saint patron dans une des niches du nouvel édifice, les autres corporations briguèrent bientôt la même faveur; peu à peu, à force d'orner cette Loggia on la détourna de son usage vulgaire, et on en fit un lieu tout a fait consacré. Chaque jour on laissait par héritage à l'église d'*Or san Michele* des sommes énormes, des

propriétés, des rentes, des fondations pieuses : en cinquante ans les offrandes des seuls pèlerins s'élevèrent à trois cents cinquante mille florins. Quand l'épouvantable peste de Florence, dont Boccace nous a laissé une célèbre description, vint ravager la Toscane, enlevant à la ville même les trois cinquièmes de ses habitants, à Pise les quatre cinquièmes, et faisant quatre-vingt mille victimes à Sienne, on vit les Florentins, agenouillés nuit et jour au pied de la Sainte Vierge du Pilier, lui vouer et leur vie et leurs biens s'ils échappaient à l'épouvantable fléau. La Seigneurie enfin, entrant officiellement dans ce grand courant populaire, rendit une loi qui attribuait à la confrérie des capitaines d'*Or san Michele* le tiers des biens de ceux qui tueraient un de leurs parents pour s'assurer leur héritage.

On conçoit dès lors que la *Loggia* primitive, l'ancienne halle aux blés, devait devenir définitivement un sanctuaire consacré : on appela Andréa Orgagna, lui donnant pour programme de transformer le grenier en une église. Ainsi s'explique la forme bizarre d'*Or san Michele*, monument le plus extraordinaire peut-être de Florence et qui peut lutter d'intérêt, même avec le prodigieux baptistère de San Giovanni. Il est là, sans recul, sans piédestal, sans perspective, impossible à dessiner, à photographier et même à voir ; situé comme il est sur une voie publique incommode, étroite, heurté du passant qui le foule sans l'apercevoir et s'offrant tout d'un coup aux regards de l'investigateur. On sait d'ailleurs qu'à Florence il ne faut jamais poursuivre sa route, distrait ou préoccupé, sous peine de passer devant un chef-d'œuvre sans l'admirer.

Orgagna ferma la Loggia par des baies gothiques et disposa entre chacune d'elles des niches destinées à recevoir les statues des différents protecteurs des corporations.

Quant à la fameuse peinture d'Ugolino de Sienne, il l'enferma dans un tabernacle, œuvre unique dans cette ville unique, merveille indescriptible et, je le crains, impossible à interpréter et à traduire par toute autre procédé que celui de la photographie que nous avons d'ailleurs employée en la fixant définitivement par la gravure.

Le Tabernacle est en marbre blanc, la forme appartient au style gothique; et l'architecte sculpteur se proposa d'écrire en marbre les différents épisodes de la vie de la Vierge, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. L'image sainte est au centre de la composition qui l'enferme et serpente tout autour. Elle est surmontée d'un toit ouvré et à jour, couronné par les statuettes de l'archange saint Michel et d'un ange. C'est tout un ensemble composé de bas-reliefs, de statues, de bustes, de mosaïques, de pierres dures incrustées, d'émaux brillants et de verres dorés, et toutes ces matières se combinent et se confondent sans cependant nuire à l'harmonie générale. Perkins, dans ses *Sculpteurs italiens*, en a donné une description assez complète et il a essayé de reproduire par l'eau-forte quelques-uns des bas-reliefs.

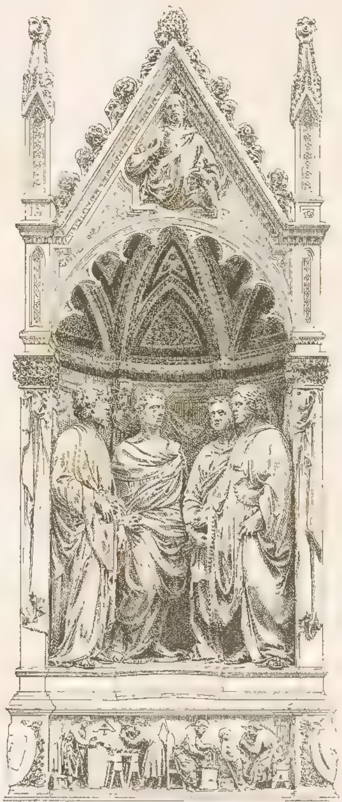
« Sur trois des faces de la base, dans des enfoncements de forme octogone, des bas-reliefs représentent la Naissance, la Présentation et le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation du Sauveur au Temple; enfin un ange annonçant à la Madone sa fin prochaine. Celle-ci, sous les traits d'une femme âgée, jette un regard de soumission et d'espérance vers le messager céleste ; elle reçoit un rameau de palmiers qui, d'après la légende, aurait eu la puissance miraculeuse de rendre son corps invisible aux yeux des Juifs lorsqu'on le porterait au tombeau... Les sujets sont séparés les



uns des autres par de petits reliefs représentant les vertus chrétiennes, ils sont entourés de vingt-deux figures personnifiant les Vertus, les Sciences et les Arts. Au-dessus du soubassement et derrière la châsse, un grand panneau renferme un double sujet : la mort de la



Andréa Verocchio, 1466. — Incrédulité de Saint Thomas.
Le dessin de la Niche est de Donatello.



Antonio Nanni di Banco.
Les quatre Saints.

Madone, étendue sur un lit et entourée des apôtres, et son ascension dans la *Mandorla* mystique, d'où elle laisse tomber sa ceinture destinée à convaincre l'incrédule saint Thomas. »

Il est à noter que l'Orgagna, au lieu de suivre l'exemple d'un grand nombre de ses contemporains qui ont gardé l'anonyme et, par conséquent, plongé la postérité dans l'indécision au

sujet de l'origine d'œuvres, souvent considérables, a, au contraire, signé son travail avec une sorte de jalouse complaisance. On lit sur le Tabernacle, en caractères gothiques, ces mots : « *Andreas Cionis, pictor Fiorentinus... extitit hujus LIXMCCC.* » Andréa avait donc seulement trente ans lorsqu'il exécuta ce prodigieux travail digne de figurer à côté de la chaire de Pise et de celle de Sienne. Il faut remarquer aussi que le sculpteur, indépendamment de sa signature, s'est représenté lui-même dans le premier sujet, traité en bas-relief avec un capuchon sur la tête et la moustache.

Ceux qui s'intéressent aux choses de l'art noteront encore que la plupart de ces grands artistes du XIVe et du XVe siècle, qui professaient à la fois l'architecture, la peinture, la sculpture et l'orfévrerie, par une sorte de coquetterie qui s'est rarement démentie, ajoutent à leur nom au bas d'une peinture, la qualité de sculpteur ou d'orfèvre, tandis, qu'au contraire, ils signent *Pictor* ou *Aurifex* une œuvre sculpturale. C'est le cas pour Ghiberti, pour Pollaiolo, pour Pisanello, pour le Francia et un très-grand nombre d'autres.

La fameuse madame d'Ugolino qui avait été la cause déterminante de l'appropriation de la Loggia à l'usage du culte ne nous a malheureusement pas été léguée par le temps. Ugolino peignait *alla Greca* et, comme il avait exécuté directement sur le plâtre — sur l'*Intonaco*, comme on disait alors, — soit que son œuvre ai été dévorée par l'incendie de 1304, soit qu'elle ai été peu à peu rongée par l'humidité et par l'action de l'air, au temps où la Loge était encore ouverte, elle n'existait plus qu'à l'état de ruine au moment où l'Orgagna construisit le Tabernacle ; mais un artiste dont on ignore le nom, quelque disciple de Giotto sans doute, y avait substitué alors une madone peinte sur toile.

Orgagna mit dix années à accomplir son travail, il avait fermé les arcades d'abord, ouvert une porte sur la Via Calimara, et changé enfin complétement l'aspect donné par Taddeo Gaddi.

L'église, telle qu'on la voit aujourd'hui est l'œuvre d'embellissements successifs qui représentent deux siècles de vénération ardente. C'est surtout au XVe siècle que les corporations se montrèrent le plus généreux à l'égard de cette paroisse, et il résulta de ces dons successifs, de ce singulier concours d'émulation entre les tisseurs de laine, les artisans de la *Calimara*, les bouchers, les maréchaux ferrants, les pelletiers, un monument curieux dans sa richesse, d'une ornementation touffue, très-bizarre par sa forme, une sorte d'autel extérieur en plein vent, où on peut étudier les développements de l'art de la sculpture à Florence.

Indépendamment de cette importance au point de vue de l'art, Or San Michele mérite d'attirer longtemps notre admiration parce qu'il symbolise la force et la puissance des corporations à Florence et, en somme, c'est à ces dernières, qui la firent riche, célèbre, et nous pouvons dire aussi, qui la firent noble et belle, que la République a dû sa supériorité sur les autres villes d'Italie. Les corporations, voilà les vrais et les premiers Mécènes de Florence et de l'Italie.

Quatorze niches décorent l'extérieur ; peu à peu dans chacune d'elles les artisans de tel ou tel corps de métier vinrent placer la statue de leur patron ; et, le jour de la fête de sainte Anne, on suspendait à ces niches les enseignes ou bannières des corporations. Cette cérémonie, célèbre dans les fastes de la ville, prit naissance au moment où le duc d'Athènes

en fut chassé ; elle s'est conservée jusqu'à nos jours malgré la dissolution des corporations.

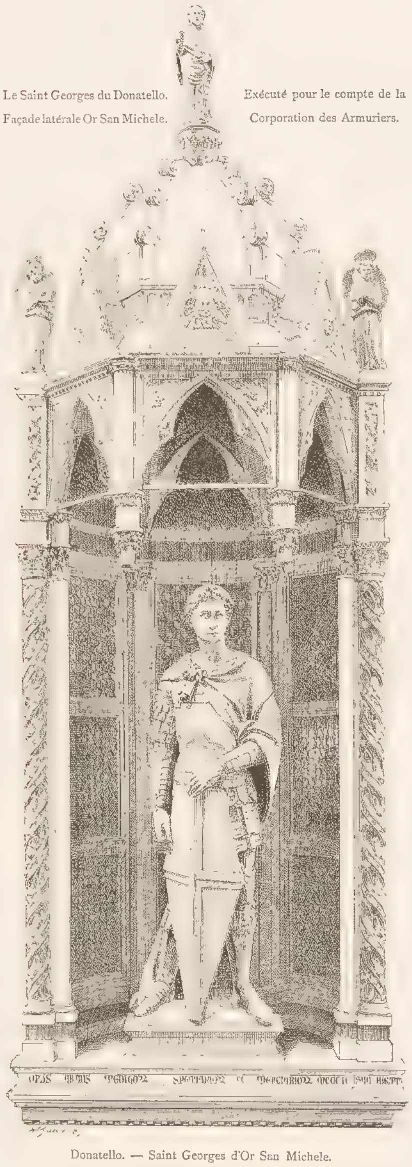
Si nous commençons notre énumération par le nord-ouest, c'est-à-dire la façade tournée au couchant, nous trouvons d'abord la statue de *saint Mathieu*, par Michelozzo Michelozzi. Si on regarde avec attention la bordure de l'étoffe qui enveloppe ce personnage, entre de délicates arabesques on lit l'inscription : *Opus, Universitatis cansorum, Florentiæ an. Dom MCCCCXX. Nicolas Aretino* avait dessiné la niche elle-même avec sa charmante et délicate ornementation et *la corporation des changeurs* en avait fait les frais.

Le grand Ghiberti, Lorenzo, avait été chargé du saint Etienne de la seconde niche par la *corporation de la laine*. Les *maréchaux ferrants* avaient demandé la leur à Nanni, fils d'*Antonio di Banco*, un nom moins populaire que celui de Ghiberti, mais un grand artiste aussi. Sur le socle, Nanni, dans un charmant bas-relief, représenta l'évêque ferrant un cheval possédé du démon. Cette façade, qui donne sur une ruelle obscure, échappe souvent au voyageur ; elle est cependant du plus haut effet pittoresque avec son singulier escalier qui relie les appartements supérieurs d'Or San Michele à la maison voisine, en enjambant la rue par un arc bien buté et du plus audacieux caractère. Cette ruelle porte le nom de *Sdrucciolo di San Michele*.

La société des *tisserands* réclama la faveur de placer son saint patron, saint Marc, dans la première niche de la façade latérale et elle eut la main heureuse en choississant *Donatello* pour l'exécuter, quoique la statue en elle-même ne soit pas supérieure dans l'œuvre. C'est Michel-Ange qui lui a donné, par le jugement qu'il a porté sur elle, l'importance qu'elle a aujourd'hui ; il s'y arrêtait volontiers et on a recueilli de ses lèvres cette parole qui ne peut passer ni pour un éloge, ni pour un blâme. « Comment ne pas croire à l'Evangile prêché par un saint dont la face respire autant l'honnêteté ? »

Les *armuriers* allaient, en confiant aussi à Donatello l'image de saint Georges leur ancien patron, fournir au vaillant artiste dont le nom rayonne à Florence, l'occasion de faire une des plus belles statues qui existent au monde. C'est le génie même qui parle ici ; saint Georges est debout, dans sa grâce, sa noblesse et sa force ; cuirassé, la main appuyée sur son bouclier, l'autre bras pend le long du corps. Tout l'esprit de cette œuvre extraordinaire est dans le beau geste de la tête levée, fière et superbe comme si elle envoyait un défi à un invisible ennemi.

Je dois faire une remarque au sujet de la place qu'occupe aujourd'hui cette statue. En décrivant *Or San Michele*, je ne fais pas d'archaïsme, et je laisse, dans les monuments, les œuvres picturales et sculpturales à la place qu'elles occupent. Mais cette œuvre du Donatello n'occupe que depuis peu de temps la place d'honneur entre les deux arcs de cette façade latérale. Elle était, au temps de l'artiste, dans la niche à l'angle extrême de la façade opposée, à côté de celle de saint Mathieu de Michelozzi. La niche est restée vide, mais, sur le piédestal on voit encore, pour preuve de ce que nous avançons, un délicieux petit bas-relief de Donatello qui représente un saint Georges à cheval terrassant le dragon, dont le Kensington Museum possède une charmante terre cuite. C'est là une de ces merveilleuses petites œuvres qui font naître chez les amateurs les criminelles pensées : on viendrait là, la nuit, sans témoins voler ce prodigieux bijou pour l'enfermer comme un trésor dans son cabinet d'étude et en



Donatello. — Saint Georges d'Or San Michele.

repaître à toute heure ses yeux avides.

Auprès du saint Georges, une autre corporation, qui dépendait de celle de la soie, celle des artisans de *Por Santa Maria*, demanda à *Baccio da Montelupo* la statue de l'évangéliste saint Jean. Au-dessus de ces niches, dans les tympans, Luca Della Robbia, un des grands artistes de son temps, avait fixé, exécutées en terre cuite ou *Maiolica*, les armes et emblèmes des différentes sociétés.

La façade la mieux exposée aux regards, celle qui échappe le moins à l'attention du voyageur parce qu'elle s'élève sur l'une des rues de Florence les plus fréquentées, est décorée à son centre par une superbe niche d'un beau dessin architectural due au Donatello; mais le groupe qui occupe le centre est du Verocchio, c'est saint Thomas, convaincu d'incrédulité, mettant le doigt dans la plaie de Notre-Seigneur. Ce sont les marchands qui ont fait les frais de cette belle œuvre que nous reproduisons ici, et Luca Della Robbia a suspendu leurs emblèmes à l'un des tympans.

Jean de Bologne, beaucoup plus tard, fit pour la société des juges et des notaires, la belle statue de l'évangéliste *saint Luc*, qui flanque l'un des côtés de la niche de Donatello, et, Donatello lui-même, sur une commande expresse de la corporation des bouchers a sculpté l'autre statue. Les *cordonniers* ont demandé à *Nani di Banco*, que nous avons déjà nommé, le saint Philippe qui orne la deuxième niche, c'est-à-dire celle sur la façade latérale à l'angle de la principale rue; et les *menuisiers* et les *maçons*, auxquels on avait réservé la niche qui occupe le centre de cette même façade;

satisfaits du résultat obtenu par ce même Nanni, lui demandèrent un groupe de quatre saints, pièce monumentale qui peut se comparer pour l'importance au groupe de saint Thomas du Verocchio, mais dont l'exécution est très-inférieure. Au sujet de ce groupe on raconte une anecdote qui prouve quelle influence Donatello exerçait sur les artistes de son temps et de quelle autorité il jouissait auprès d'eux. Nanni venait de terminer la terre de son groupe des quatre saints; il s'aperçut que ses figures n'étaient pas en proportion avec la niche ; il courut chez Donatello, qui lui dit de lui donner à souper à jour fixe et de garder avec lui ses praticiens. Il vint, remania les épaules, les bras, diminua la tête et remit le toutenproportion. Ce Nanni, d'ailleurs, était le protégé de Donatello, qui, plusieursfois, en agit ainsi avec lui.

On n'a pas, que je sache, trouvé le nom de l'auteur de la dernière statue, l'évangéliste saint Luc, qui est venu prendre dans la niche réservée autrefois au superbe saint Georges de la façade latérale opposée, la place de la statue de Donatello.

On voit par l'énumération que nous venons de faire, que cette église d'*Or San Michele*, est un véritable sanctuaire de l'art florentin. Si on considère qu'à l'intérieur, Orgagna a sculpté le splendide autel qui représente l'histoire de la Vierge, on comprend qu'on est là en face d'un des monuments les plus importants pour l'histoire de la sculpture.

L'intérieur brille surtout par la belle ordonnance, mais il n'y a plus là beaucoup d'unité, car chaque époque a apporté sa pierre. Le premier autel à main droite est moderne. Celui consacré à sainte Anne est de la fin du XVIIIe siècle et on a rapporté au centre un beau groupe de sainte Anne, de la Vierge et de l'Enfant Jésus par le San Gallo, artiste vigoureux qui se souvient de Michel-Ange et qui l'exagère quelquefois.

Simon da Fiesole, dans le principe, avait décoré le dernier autel aux frais de la corporation des épiciers, mais cet autel a été complétement refait, et, en somme, à part le beau monument architectural des voûtes, et l'autel d'Orgagna, l'extérieur l'emporte en intérêt sur l'intérieur. Il faut ajouter qu'il n'y a peut-être pas à Florence de sanctuaire plus vénéré. L'image d'Ugolino, d'abord, a conservé auprès du peuple toute l'importance qu'elle prit dès le moyen âge; et, en outre, le groupe de la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus de Simone de Fiesole est tout à fait consacré par deux légendes. En 1493, la tradition rapporte qu'un Israélite, en plein jour, aurait frappé au visage la Vierge et l'enfant. Les enfants de la ville l'auraient poursuivi et tué à coups de pierre. On peut lire encore aujourd'hui, sur la base de la statue, l'inscription commémorative de ce fait. Plus tard, en 1628, on vit, dit-on, la sainte Vierge se mouvoir et remuer les yeux. Il y eut là comme un triste présage d'un malheur qui devait frapper la ville et, comme la peste éclata en 1630, on ne manqua point de consacrer le prodige. Les reproductions de cette admirable monument offrent une grande difficulté à cause de l'absence de recul, le monument étant en bordure sur une rue étroite. Nous avons fait exécuter une photographie prise à l'angle, de manière à embrasser partie des deux façades; mais les étages supérieurs de cette ancienne Halle aux Blés ne peuvent point figurer dans le dessin. Nous avons rejeté en cul-de-lampe à la fin du chapitre « Les Monuments» la petite façade sur le *Sdrucciolo di san Michele*, si pittoresque avec son escalier qui enjambe la rue. Ce sont là de ces audaces spéciales aux architectes d'autrefois, et l'effet est très-grand.

LA LOGGIA DEI LANZI

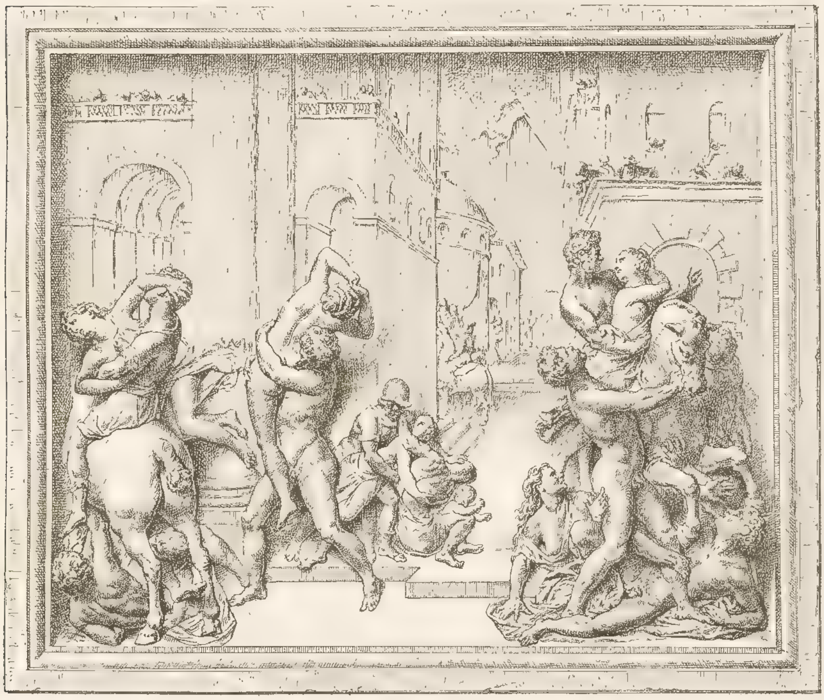
Conjointement avec ce travail colossal exécuté à Or San Michele, Organa menait de front sa coopération à la construction de la cathédrale d'Orvieto, autre merveille de l'art qu'il nous faut passer ici sous silence, le sujet n'étant déjà que trop vaste. En juin 1358, il était *Proto Maestro* des travaux d'Orvieto, et on voit qu'en 1359 il signait le tabernacle d'Or San Michele. C'est à Orvieto qu'il passe l'année 1360, mais les deux *Seigneuries* de ces villes se disputant l'emploi exclusif de l'artiste, il arriva à les mécontenter toutes deux. Il fit cependant une mosaïque pour la façade, on lui paya la somme de 60 florins, prix convenu, et il rentra définitivement à Florence.

Le premier travail considérable dont il fut chargé après San Michele est l'érection de la fameuse *Loggia dei Lanzi.* On donne, d'après les autorités les plus recommandables (Gaye et Ricci), la date 1374 comme époque de la fondation, mais l'étude que nous faisons depuis tant d'années dans les archives de l'Italie nous apprennent qu'il ne faut jamais assigner pour ces constructions des époques absolument déterminées. Il n'y a pas là une œuvre d'unité, on pose une première pierre, la guerre survient, les dissenssions politiques, les *Vicende* de toute nature (comme on dit en Italie), interrompent l'œuvre; et on la reprend dix ans après. Ce qui est tout à fait certain, c'est que Baldinucci a publié les extraits d'un livre précieux pour l'histoire de l'art «*Libro di Ricordanze del Proveditore Stieri*» où on cite les sommes payées aux sculpteurs collaborateurs de l'Orgagna pour l'exécution des statues du couronnement de la Loggia, et déjà en 1367, on en était à l'ornementation de la partie supérieure. Il faudrait aussi renoncer, d'après les dernières découvertes des archivistes, à faire de l'architecte le sculpteur du monument; on lui avait donné d'abord les statues des quatre vertus théologales qui ornent la partie supérieure. Mais Gaddi et Giovanni Seti auraient, tout au moins, sculpté la *Force* et la *Tempérance* qui y sont représentées.

Nous allons décrire la Loggia, monument important au point de vue historique et artistique, tribune en plein vent qui est pour la sculpture ce que la fameuse Tribune des offices est pour la peinture à Florence.

La *Loge des Lances* (*Loggia dei Lanzi*) s'élève, à la porte même du Palais Vieux, fermant l'un des côtés de la *Piazza della Signoria;* les chefs-d'œuvre de la sculpture y sont exposés aux regards de tous. Arnolfo di Cambio, à cette même place, avait construit la *Ringhiera*, tribune primitive élevée d'un certain nombre de degrés afin de dominer la foule. Là, tous les Magistrats de la République, le jour de leur entrée en charge, recevaient l'investiture et, pour la première fois, portaient leur costume et les insignes. Là se conféraient les ordres de chevalerie, là se publiaient les décrets du gouvernement; et les capitaines appelés à commander les armées de la République recevaient le bâton du commandement. En somme, la place elle-même représentait, pour la vie politique des Florentins du moyen âge et de la Renaissance, ce

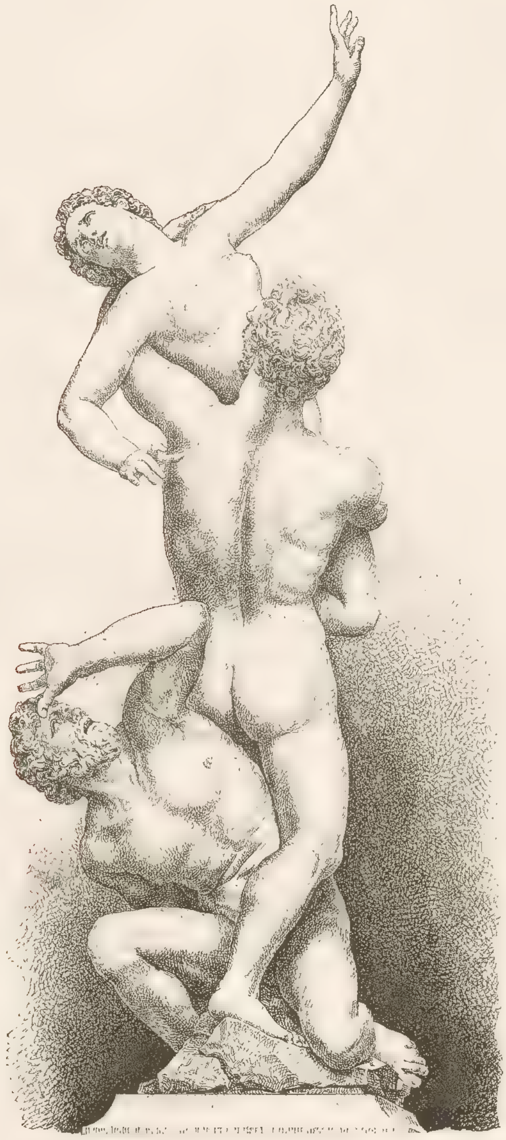
que l'Agora et le Forum représentaient à Rome et à Athènes : on y convoquait aussi le peuple pour avoir son suffrage. Au milieu du XIVe siècle, vers 1355, on s'avisa de l'incommodité résultant de cette exposition aux intempéries; et le gouvernement municipal d'alors, *la Signoria*, proposa au concours l'érection d'une *Loge* ouverte qui pourrait convenir au même usage. Orgagna, dont le nom devait traverser les âges, allait donner la formule nouvelle en



Bas-relief du Piédestal de l'Enlèvement des Sabines. — J. de Bologne.

substituant dans la construction les arcs plein cintre aux arcs aigus. Il devait garder encore la marque de son temps dans le parti pris des pilastres et rappeler l'ogive dans les consoles du couronnement et l'ornementation de la partie supérieure.

L'élégance, la hardiesse et la force sont les principaux caractères de cet admirable monument, trois arcades spacieuses et du jet le plus noble, quatre pilastres à la fois légers dans l'expression et puissants dans la réalité par leur accouplement, une corniche ample, mais déli-



Loggia dei Lanzi. — L'Enlèvement des Sabines. — Jean de Bologne.

cate, ingénieusement terminée par une balustrade ajourée, tel est l'ensemble qui suffit pour constituer une œuvre sans rivale dans son genre et de l'effet le plus grandiose. L'architecte a complété le monument par l'exécution d'un certain nombre de figures sculptées qui ornent la partie supérieure de chaque côté du petit Tabernacle contenant l'image de la Vierge, mais il est difficile de donner à chacun de ses collaborateurs la part exacte qui lui revient. Ce sont les vertus théologales ; elles échappent au regard par la hauteur à laquelle elles sont placées, mais à Florence, il faut avoir soin de scruter les moindres coins d'un édifice ; il y a là une telle pléthore de génie que les grands artistes le prodiguent même aux lieux où sa manifestation peut échapper aux regards et à l'admiration.

La *Loggia* si célèbre à Florence n'a plus eu sa raison d'être à partir du jour où la ville a changé de régime politique, et, passant du système de l'élection au système oligarchique, a abdiqué son indépendance aux mains des Médicis devenus princes régnants et



LOGGIA DEI LANZI, PLACE DE LA SEIGNEURIE

André Orcagna, architecte — [illegible]

formant une dynastie. C'est vers 1541 que, Cosme I[er] ayant fait venir à Florence une garde suisse composée de 200 fantassins, la Loggia prit le nom de *Loge des Lansquenets*. Il faut décomposer ce mot si on veut avoir ses origines. — Lanzi — Lanzighinetti, — *Landt* et *Knect : Lances* — *Lansquenets* — et *terre* et *gardes* — les deux mots allemands ont été réunis; traduits depuis en italien ils sont enfin passés dans toutes les langues. Ce n'est pas que la *Loggia* servît de corps de garde comme la délicieuse *Logetta* de la place Saint Marc de Venise due au Sansovino ; mais tout près de là il y avait une caserne, et, sans doute, aux heures où siégeaient les conseillers au palais vieux ; les Lansquenets se promenaient de long en large. Le nom est resté aujourd'hui « *Loggia dei Lanzi.* » On a conservé le nom du capitaine des Lansquenets suisses qui, le premier, vint à Florence pour exercer son emploi à la tête de sa compagnie ; il s'appelait Fuggler, son premier casernement fut la *Fortezza da Basso*, puis il vint occuper à la Via Larga le rez-de-chaussée du palais Riccardi actuel, alors palais Médicis ; enfin il vint sur la place même ; c'est à ce moment que le nom de la Loggia changea définitivement. Cette garde a été dissoute seulement en 1745 ; elle devait, par le costume, rappeler les Lansquenets du Vatican actuel.



Le Persée de Benvenuto Cellini.

La Loggia a changé d'aspect avec le temps, l'architecture n'a pas été modifiée; mais, peu à peu, à mesure qu'ils se produisirent, les chefs-d'œuvre de la sculpture y vinrent occuper leur place. Michel-Ange avait conseillé à Cosme I[er] de continuer la loge autour de la place, on renonça à ce projet à cause de la dépense qu'il devait entraîner. De toutes les œuvres sculpturales qui sont venus successivement orner la Loggia, la plus ancienne est certainement la *Judith* du Donatello. Elle n'a point été faite pourtant pour occuper la place où nous la voyons aujourd'hui, posée sur un piédestal du côté de l'entrée des Offices. On connaît une gravure du XVI[e] siècle qui la

montre dans le péristyle du palais vieux. C'est à une circonstance historique qu'on doit son transfèrement sous l'arcade de la Loge. Elle est exécutée tout d'abord pour le palais Médicis; quand Pierre de Médicis est chassé, on consacre le soulèvement populaire par



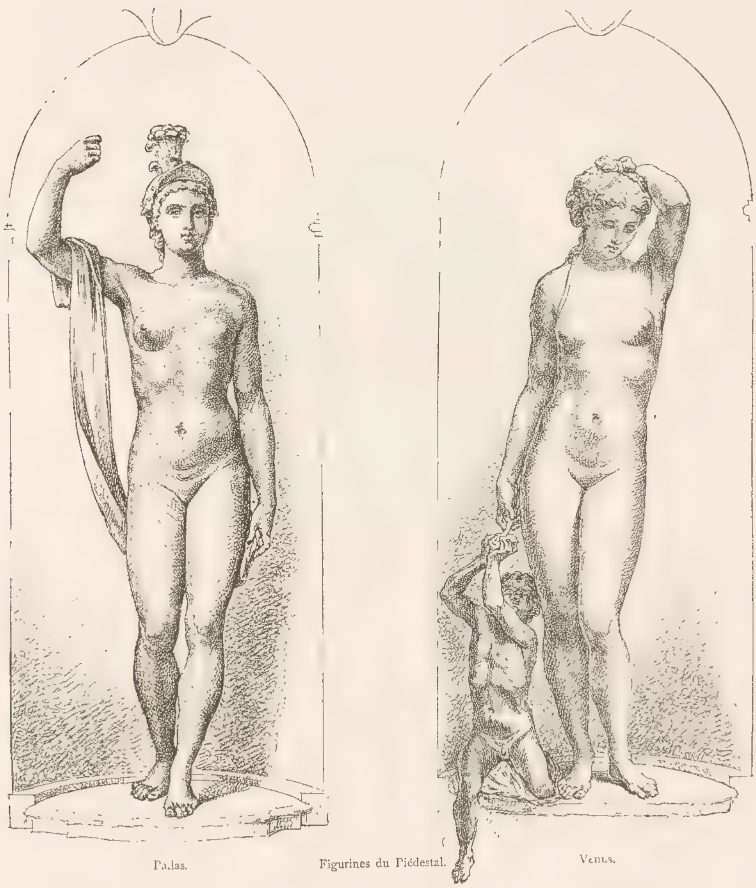
Figurines du Piédestal du Persée.

Jupiter. Mercure.

une inscription au piédestal même de la Judith dont on fait un symbole patriotique, et on y grave ces mots qu'on y lit encore : « *Exemplum Sal. pub. cives ponere*, 1495. » En 1504, on avait placé le David de Michel-Ange sous la Loggia, on l'enlève et on lui substitue la Judith. Nous pouvons dire, d'après un document cité par Gualandi, l'écrivain d'art de

Bologne, que le bronze de Donatello est à la même place depuis plus de quatre siècles, ce qui le rend singulièrement vénérable.

Les deux lions en marbre de grandeur colossale qui servent de départ aux marches de



Pallas. Figurines du Piédestal. Venus.

l'escalier, ont des origines diverses; l'un est un antique et l'autre est dû à Flaminio Vacca. Ils ne sont là que depuis l'année 1780.

L'*Enlèvement des Sabines* de Jean de Bologne, composition superbe, pleine de mouvement qui pyramide en silhouette blanche sur le fond de l'architecture, n'a pas été fait d'abord

pour représenter le sujet sous le nom duquel on le désigne. C'était une de ces compositions sans sujet défini qui sortent du cerveau d'un artiste que la forme préoccupe plus que l'idée. François Ier de Médicis voulait que Jean de Bologne spécifiât mieux le sujet et il et il en fit une Andromède enlevée par Phinée. Borghini, le savant critique, regardant alors la composition, suggéra à Jean de Bologne l'idée d'en faire un enlèvement des Sabines, et s'arrêtant définitivement à ce sujet, le sculpteur représenta l'épisode historique sur la base du piédestal. Jean de Bologne était assurément fait pour décorer ces grands espaces et c'est peut-être lui, quoiqu'il soit inférieur aux grands noms que nous avons cités, qui remplit mieux le but. Il avait encore exécuté le groupe d'Hercule et du centaure Nessus, tiré d'un seul bloc de marbre, puissante machine où l'anatomie est étudiée avec une science et un relief admirables, où les mouvements, tout excessifs qu'ils semblent, ne manquent ni de naturel, ni de justesse. Ce groupe n'était pas fait spécialement pour la place, mais il était digne d'y figurer; on lui donne, pour pendant, *Ajax expirant*, œuvre d'origine antique restaurée par Etienne Ricci, et transportée là par l'architecte Poccianti.



Benvenuto Cellini.

Nous avons réservé pour la fin une œuvre étrange entre toutes, célèbre au premier chef : c'est *Le Persée* de Benvenuto Cellini, bronze singulier, élégant, raffiné, bizarre; d'une allure originale et cavalière, que les délicats ne placeront ni au-dessus, ni au-dessous des œuvres de Donatello et de celles de Michel-Ange, mais à une place à part, comme celle qu'occupe le singulier sculpteur auquel elle est due. Persée vient de trancher la tête de Méduse, le corps de la Gorgone se tord sous le pied de son vainqueur, le sang coule, les membres palpitent: victorieux et paisible, Persée, le glaive à la main, montre la tête sanglante. Une série de bas-reliefs superbes, d'une composition libre et tout à fait originale, ornent la base dont les quatre faces contiennent quatre niches ou quatre statues allégoriques de petite dimension et d'un travail qui accuse l'habile orfèvre. Tous les curieux des choses de l'art, connaissent le récit mouvementé de la fonte du Persée, pages vivantes de ces vivants mémoires de ce capitan de génie qui mania l'ébauchoir et la dague.

Telle qu'elle est aujourd'hui, la Loggia occupe, elle aussi, une place à part dans l'histoire de l'art à Florence. Dans cette ville fortunée, l'art est dans la rue, et, au lieu de se cacher aux regards dans les musées, on le voit resplendir à la face de tous, en plein air dans un musée ouvert à toute heure et à tous, avec le ciel bleu de Florence pour dôme et tout un peuple pour spectateurs enthousiastes.



PLACE ET ÉGLISE DE SANTA MARIA NOVELLA

PLACE NEUVE DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE

SAINTE-MARIE-NOUVELLE

RUCCELLAÏ, vers 1469, charga Léon Battista Alberti de donner une façade principale à l'église de Santa-Maria-Novella; la place sur laquelle on sort aujourd'hui en traversant le cloître était alors la plus considérable de Florence. On l'avait agrandie successivement et, peu à peu, avec celle qui s'ouvre devant Santa-Croce, la nouvelle place devint la plus importante de la ville, qui n'est, d'ailleurs, pas riche en grands espaces libres, et l'était encore bien moins au temps des Médicis.

En 1331, un premier décret ordonna d'élargir la rue qui mène à l'église; en 1334, comme un certain dominicain faisait là ses conférences publiques contre la secte des hérésiarques dits les *Paterini*, on décida un nouvel agrandissement.

Tous les habitants de Florence étaient avides de fêtes et de spectacles, un tel espace libre était donc indispensable à la commune, plus tard, quand le grand-duc Cosme développa le goût des joutes, des tournois, des carrousels : c'est là qu'on fit les courses en chars, avec quatre attelages, la *Prasinà* (verte), la *Russata* (rouge), la *Veneta* (bleu azur) et l'*Alba* (blanche). Le prix du vainqueur était une pièce d'étoffe cramoisie. On disposait des gradins en amphithéâtre autour de la place et la foule y prenait place, des pyramides de bois servaient de but aux jouteurs; plus tard, en 1608, on chargea Jean de Bologne d'élever là deux petites pyramides en marbre de Seravezza; il les fit reposer sur quatre tortues de bronze, et, au siècle suivant, on surmonta la pointe d'une fleur de lys en bronze.

L'église est très-célèbre à Florence et elle est certainement, avec ses cloîtres et son agglomération de bâtiments monastiques, l'une des plus intéressantes de la ville. Autrefois l'entrée principale donnait sur la place Vieille; en 1278 les dominicains prirent possession de l'ancien sanctuaire, et deux des leurs, *Fra Ristoro* et *Fra Sixte*, furent les architectes. En 1349 un autre dominicain *Fra Giovanni* acheva leur œuvre. Les arcades basses qu'on voit à droite dans le dessin forment la face latérale d'un petit cloître sous les arcs duquel, pendant des siècles, on déposa les restes des familles les plus qualifiées du quartier de Santa-Maria-Novella. En 1350 un certain Turino Baldesi s'engagea à faire une façade nouvelle à l'église, mais il ne put achever son œuvre; elle fut reprise en 1470 par Jean Ruccellaï dont on lit le nom au fronton; il confia l'exécution au fameux Léon-Battista Alberti.

L'intérieur est gothique, la forme du plan est celle du *Tau* ou crosse latine, il y a donc un singulier contraste entre la forme classique donnée à sa façade par l'Alberti, et le parti pris de l'intérieur. C'est à la fois un sanctuaire et un musée. Les plus grands noms y ont trouvé un asile après leur mort; il y a là la chapelle Ruccellaï, la chapelle Strozzi, le tombeau de la B. Villana, morte en 1360, celui de J.-B. Ricasoli, de l'évêque Aliotti, du patriarche

de Constantinople, mort à Florence en 1440, et enfin le mausolée d'Aldobrandini Cavalcanti. Le mausolée de Strozzi est de Benedetto da Majano. Les Anglais, au moment d'une réparation qui amena la suppression de la tribune des orgues, ont trouvé un ingénieux moyen de faire entrer au musée du South Kensington ce beau morceau décoratif dû à Baccio d'Agnolo. (Voir le frontispice de la sculpture.)

C'est dans la chapelle Ruccellaï que se trouve cette fameuse madone du Cimabue qu'on regarde comme le point de départ de l'École florentine. Santa-Maria-Novella est d'ailleurs, pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de la peinture à Florence, un point d'une importance capitale. Filippo Lippi y a peint deux fresques *Saint Philippe exorcisant le démon* et *Saint Jean l'évangéliste ressuscitant Drusiana*. Mais l'artiste qui triomphe ici, c'est le Ghirlandajo. Dans le chœur même, aux belles stalles sculptées par ce Baccio d'Agnolo, auquel on doit aussi cette tribune des chanteurs au-dessus de la porte d'entrée, que nous reproduisons, Domenico a peint aux frais de la Tornabuoni, une suite considérable de compositions du plus haut intérêt pour l'art. L'artiste a placé çà et là dans ses groupes des personnages contemporains en costume du temps, ce qui fait de son œuvre un document du plus haut prix. Nous y reconnaissons Lucca Pitti, Baldovinelli, Pierre Tornabuoni, Cosme fils de Laurent, Bartolini Salimbeni, Francesca Pitti, etc., etc., et, circonstance plus précieuse encore, le Politien, Marcile Ficin, Cristoforo Landino, André de Médicis, tous les Tornabuoni, les Ridolfi, etc. Une remarque très-importante et qui repose sur un fait réel donne encore un attrait plus considérable à ces œuvres du Ghirlandajo; Michel-Ange était alors son élève; et, dans la Visitation de Marie à Elisabeth, il a peint le groupe de personnages appuyés au balcon de l'autre côté de la rampe.

Dans la chapelle Strozzi les parois sont peintes à fresques par Bernardo et Andréa Orcagna; et les cloîtres offrent une série d'œuvres d'un tel intérêt qu'on éprouve quelque regret à ne faire que les énumérer. Dans ce cloître où s'élève la chapelle dite des Espagnols, Taddeo Gaddi et Memmi, ont représenté l'*Église militante* et l'*Église triomphante*, on croit que Memmi a introduit dans son œuvre les hautes personnalités de son temps. Gaddi a pris pour sujet: Saint Thomas assis dans la chaire, avec les prophètes, les évangélistes et le chœur des anges. Un autre cloître appelé le *Grand* cloître, l'un des plus vastes de Florence, communique avec le premier, il est aussi décoré de peintures par divers maîtres. C'était un vaste établissement religieux dispersé par la révolution et fondé en 1278, et son ensemble ne comprend pas moins de soixante-trois mille mètres de superficie. Il y avait le *quartier du Pape*, et la *chapelle du pape :* le réfectoire, construit par Talenti en 1460, contient aussi des peintures, entre autres cette fameuse composition d'Allori, représentant le miracle de la manne dans le désert. La pharmacie de Santa-Maria-Novella, était aussi célèbre, elle est devenue aujourd'hui une entreprise privée, et le lieu qu'elle occupe a conservé un certain caractère. Les souverains de la période grand-ducale avaient pris cet établissement sous leur protection.

C'est en somme un sanctuaire de l'art; la chapelle du Ghirlandaio qui va chaque jour s'effaçant davantage, est peut-être de tout Florence ce qui donne le mieux l'idée de la fécondité de ces grands artistes; et quant aux grandes compositions des cloîtres elles peuvent réaliser avec celles du Campo Santo de Pise.

LA PLACE DE LA SANTISSIMA ANNUNZIATA

Exécutée et conçue d'un seul jet, la place de l'Annunziata est une des plus belles de la ville; elle présente un noble aspect dans sa sobriété décorative. Si on y arrive par le Sud, on a en face de soi l'Église de l'Annunziata qui lui donne son nom, et, vue de l'entrée, elle n'offre pour façade que son beau portique. A droite elle est fermée par l'hospice des Enfants trouvés, et à gauche par les *Servi*, « *Servi di Maria,* » serviteurs de Marie. Les monuments sont conçus dans le même goût, et les mêmes lignes règnent dans les deux façades; ainsi placé on a derrière soi la belle maison Riccardi. Au centre se dresse la statue équestre du grand-duc Ferdinand Ier, composée par Jean de Bologne et exécutée par ses élèves sur son esquisse. A droite et à gauche, le Tacca a placé deux petites fontaines d'une invention bizarre, où deux monstres marins accroupis versent l'eau dans des conques de bronze.

C'est en 1608 qu'on dressa la statue sur son piedestal, le vieux sculpteur dont le nom s'attachait déjà à tant d'œuvres de grande tournure, avait alors quatre-vingts ans. C'est le grand-duc Ferdinand II qui, en érigeant cette statue à Ferdinand Ier, rendait hommage à son prédécesseur. On voulait transmettre à la postérité la mémoire des victoires remportées sur mer par ces chevaliers de l'ordre de Saint-Etienne créé par le souverain, et pour attester ce souvenir, après avoir employé à la fusion les canons pris sur l'ennemi; on grava ces mots sur la sangle du cheval : « *con la fusione dei metalli rapiti al fiero Trace* » ces *fiers Thraces* de l'inscription, c'étaient les pirates qui infestaient alors les côtes. Plus tard, Ferdinand fit décorer la base de ce large écusson de bronze où on lit la devise : *Majestate Tantum* sur un champ d'abeilles.



Fontaine en Bronze sur la Place, par le Tacca.

De l'église, nous ne voyons ici que le portique, d'ordre corinthien, avec ses élégantes arcades; Léon X a construit celle du milieu, et c'est A. de San Gallo qui l'a dessinée, c'est Alexandre et Robert Pucci qui ont fait les frais des autres arcades. La porte centrale conduit à l'église et ouvre sur le charmant portique décoré par André del Sarte, celle de gauche mène au cloître et, par ce cloître, elle donne accès à l'église en passant par la porte

où le del Sarte a peint son incomparable *Madone du Sac.* L'autre porte, celle de droite, ouvre sur la chapelle de Saint-Sébastien : c'est au-dessus de cette chapelle que s'élève la petite coupole qu'on voit pointer au-dessus du portique. L'église est une des merveilles de Florence; mais nous devons dire qu'avec le temps bien des modifications y ont été apportées : elle ruisselle d'or et de marbres précieux. Ses trente chapelles ont été décorées par tous les princes qui se sont succédé en Toscane depuis les premiers Médicis, les simples marchands, jusqu'aux derniers des représentants de la race.



Portique de l'Hôpital des Enfants-Trouvés. — Par le Brunelleschi. Fresques du Poccetti.

La construction de l'*Hospice de Sainte-Marie des Enfants trouvés*, fut résolue en conseil communal le 25 octobre 1421, sur la proposition de ce fameux Léonardo Bruni dont la tombe est à Santa-Croce : quand le Filippo Brunellesco fut chargé de l'érection, il devait quitter Florence à cause d'engagements antérieurs, il fit le dessin et laissa le soin de l'exécution à *Francesco Della Luna*, son élève. Ce fut un malheur pour l'édifice, car il changea les lignes et, une fois engagé dans ces modifications, il lui fut impossible d'en sortir. On voit que la façade est formée d'un beau portique de neuf arcades ; dans les tympans une singulière décoration arrête le regard : ce sont des médaillons de terre cuite représentant sur un fond d'un beau bleu un enfant emmailloté avec ses langes et ses bandelettes blanches; c'est une allusion à la destination hospitalière du monument.

Nous avons fait dessiner le portique avec l'ancien *Tour*, supprimé en Italie comme il l'est en France. Les peintures à fresque qui le décorent sont du Poccetti, un artiste de décadence qui a quelquefois son mérite. Si on franchit le seuil, on accède à un petit cloître d'un admirable effet, et on s'arrête devant un des plus beaux Della Robbia qu'il y ait à Florence, une Annonciation de la Vierge.



PLACE ET ÉGLISE DE LA SANTISSIMA ANNUNZIATA, AVEC LE PORTIQUE DE L'HOSPICE DES ENFANTS-TROUVÉS

LA

SCULPTURE

À

FLORENCE



Luca Della Robbia. — Bas-reliefs des Tribunes de l'Orgue du Dôme de Florence. — Aujourd'hui au Musée du Bargello

CHAPITRE II

LA SCULPTURE A FLORENCE. — LES SCULPTEURS, DEPUIS LES PISANI JUSQU'AU XVII[e] SIÈCLE.

NICCOLO ET GIOVANNI PISANO

(1205-1278)



N[illegible] Pisan[illegible].

C'est incontestablement la Toscane qui a été le berceau de la Renaissance de la sculpture ; on a essayé de donner à la Pouille la prééminence, mais partout où des œuvres sculpturales ornent des monuments des XI[e] et XII[e] siècles dans cette partie de l'Italie, ils ont le caractère sarrasin ou byzantin. L'artiste, qu'on peut regarder comme le grand initiateur de l'art toscan, n'est pas né à Florence ; son origine est encore incertaine — malgré les contrats pour la chaire de Sienne publiés par Milanesi, — mais il y a lieu de le croire Siennois. C'est un homme de génie dans toute l'acception du mot, car il a créé et il a fondé une grande école. Il étudia d'abord l'architecture, et à seize ans il suivit à Naples l'empereur Frédéric II. On suppose qu'il resta là une dizaine d'années, pendant lesquelles il aurait certainement travaillé au fameux *Castel dell' Ovo* et au *Castel Càpuàno*. De Naples il va à Padoue,

et on croit qu'il a présidé à la construction de l'*Église San Antonio*, ce fameux Santo, l'honneur et l'orgueil de la ville de Padoue.

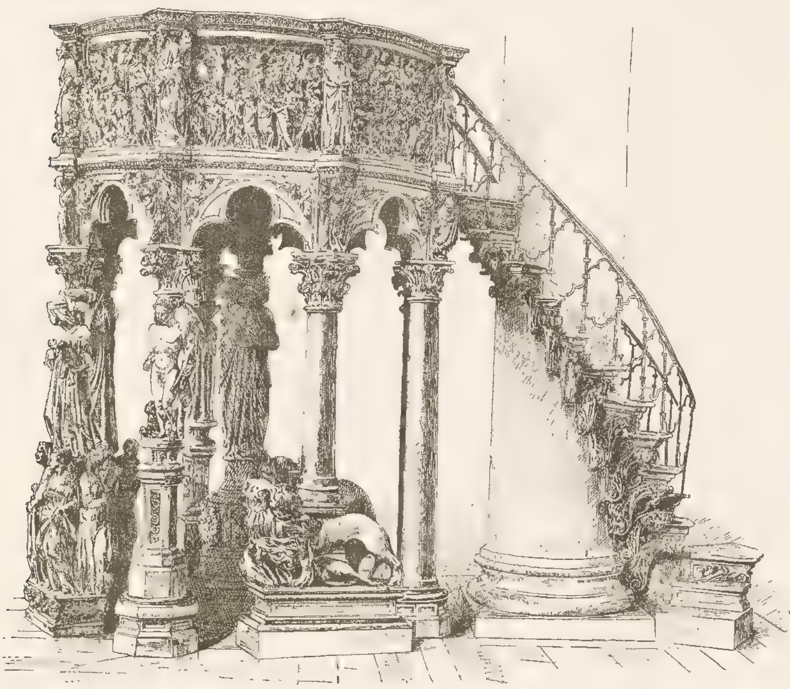
La coopération de Pisano à cette œuvre énorme n'est pas un fait prouvé par les historiens. De Padoue il va à Lucques, où, pour la première fois, il fait œuvre de sculpteur, exécutant la *Descente de croix* en haut relief d'une des portes latérales de la cathédrale de San Martino. C'est sa première manière, le résultat de ses qualités naturelles et de ses observations personnelles. On peut rattacher aussi à cette période la *Madone*, le *Saint Dominique* et la *Madeleine* de la Misericordia Vecchia à Florence. Qu'on regarde avec attention cette Madone, elle devient bientôt le type de toutes les Madones de l'École pisane.

Il entremêla alors les travaux d'architecture et de sculpture, mais il est difficile d'assigner une date précise à chacune de ses œuvres. On lui doit l'église de Santa Trinita — réédifiée en 1593 par Buontalenti — San Domenico d'Arrezzo, le Duomo de Volterre, la Pieve et Sainte Marguerite de Cortone. En 1260, il avait acquis la réputation d'un sculpteur aussi habile qu'il était reconnu grand architecte. C'est l'époque de l'exécution de la fameuse chaire du Baptistère de Pise, qui peut être regardée comme une de ces œuvres géniales d'où découle toute une école. Il est certain qu'il s'inspira là de ce sarcophage, dit de la comtesse Béatrix — parce qu'il renfermait les cendres de la femme de Boniface, marquis de Toscane et mère de la fameuse comtesse Mathilde morte en 1076. Il innova, en ce sens que, pour la première fois, il changea la forme adoptée depuis les premiers temps chrétiens et se conforma cependant à la tradition de l'Église lombarde en faisant reposer les colonnes sur le dos des lions. On a remarqué, comme preuve évidente de l'inspiration demandée à l'antiquité, qu'il avait transporté là, en l'appropriant toutefois, le Bacchus barbu du Vase Grec du Campo Santo de Pise.

De Pise, Niccolo se rend à Bologne, où il va sculpter le sarcophage destiné à recevoir les restes de saint Dominique, l'*Arca di san Domenico*, une des merveilles de Bologne. On a la date exacte fournie par les documents du professeur Bonaïni. C'est le 5 juin 1267 qu'on a procédé à la translation des cendres; en 1226, Niccolo avait quitté Bologne, laissant à son élève Guglielmo Agnelli quelques parties inachevées; il allait signer le contrat relatif à la chaire de la cathédrale de Sienne. C'est un de ces chefs-d'œuvre dont cette prodigieuse Italie se montre si prodigue : il l'exécuta avec le concours de son fils Giovanni et de ses élèves Arnolfo del Cambio, Donato et Lupo. Elle est octogone et repose sur neuf colonnes. Elle offre, dans sa partie supérieure, sept panneaux traités en bas-reliefs. — La Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, le Crucifiement et le Jugement dernier. Un pilier central, sur lequel porte la masse, est entouré de figures allégoriques en demi-relief : l'*Astronomie, la Grammaire*, la *Dialectique*, la *Philosophie*, l'*Arithmétique*, la *Géométrie* et la *Musique*.

Les voyages que faisaient Pisano, tantôt au nord, tantôt au centre, tantôt au sud de l'Italie, et les travaux considérables qu'il exécutait dans chacun de ces déplacements, eurent ce résultat évident d'exercer une influence considérable sur les arts des villes qui l'employaient. A Sienne son action fut considérable, il a frayé la voie à tous ceux qui, plus tard, ont laissé un nom dans la sculpture.

Le nom de Pisano se rattache à l'un des épisodes les plus sanglants de l'histoire de son siècle, l'exécution de Conradin par ordre de Charles d'Anjou après la bataille de Tagliacozzo. Il eut pour mission d'élever, près du champ de bataille, une abbaye et un couvent où on déposerait les ossements. Il ne reste même pas une ruine pour attester ce souvenir, le nom seul de Santa Maria Della Vittoria, donné à une église voisine, indique le lieu du sinistre.



La Chaire du Baptistère de Pise, par Niccolo Pisano.

En 1274 on trouve Pisano à Pérouse ; il combine, invente et dispose la fameuse fontaine qui est une des merveilles de cette ville si féconde en œuvres d'art. C'est un monde que ce monument, et si on veut étudier chacune des parties qui le composent, on retrouvera là l'origine d'œuvres nombreuses exécutées dans les centres les plus opposés. Vingt-quatre statuettes attribuées à Niccolo, cinquante bas-reliefs, sculptés certainement par son fils Giovanni ; une vasque d'où s'élance une colonne portant une *Tazza* de bronze d'où part une autre colonne entourée de nymphes et couronnées de griffons de Pérouse et du lion, forment

un ensemble du plus intéressant caractère. Les magistrats de Pérouse, fiers de ce chef-d'œuvre, rendirent des arrêts sévères pour assurer sa conservation.

Pisano, par ses œuvres, a fondé la sculpture toscane, c'est un novateur dont on peut comparer l'action et l'influence sur les générations qui l'ont suivi, à celles exercées par les plus grands et les plus forts dans toutes les autres branches. Perkins, dans son *Histoire de la sculpture italienne*, termine son étude sur Niccolo par ces paroles enthousiastes : « Respecté et estimé de tous, il est un de ces véritables grands hommes auxquels le monde entier doit une reconnaissance éternelle, et il se dresse comme un phare étincelant dans cette nuit de cinq siècles : ce que fut Dante à la littérature de l'Italie, Niccolo Pisano le fut à l'art italien. »

ANDRÉA PISANO

(1273 1349)



Andrea Pisano, Sculpteur et Architecte

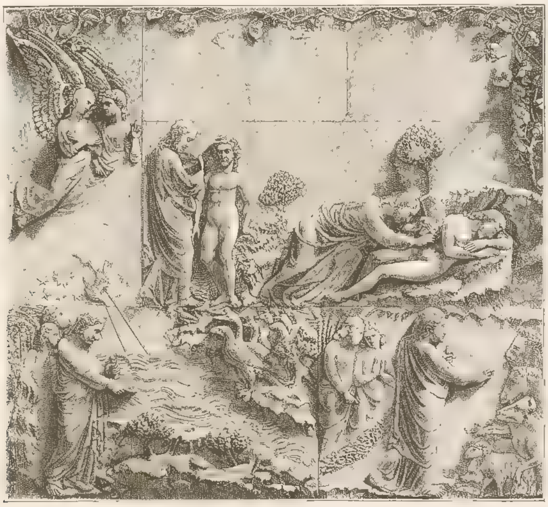
Andréa est le fils d'Ugolino di Nino; il a étudié sous Giovanni Pisano, fils de Niccolo, et s'est fait la réputation du plus habile fondeur en bronze de l'Italie de son temps. C'est l'auteur de l'une des portes de bronze du Baptistère de Florence, une des œuvres les plus considérables qu'il ait laissées, et son incontestable titre à la gloire. L'inscription, lisible encore aujourd'hui nous donne la date du travail : « *Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit.* A. D. MCCCXXX. » C'est la date du coulage en bronze, mais l'artiste, secondé par Léonardo di Giovanni, employa encore neuf années à l'ébarbage et à la ciselure. Plus d'un siècle après, Lorenzo Ghiberti, qui devait faire la célèbre porte dite du *Paradis*, était chargé aussi par la maîtrise de faire la frise qui entoure aujourd'hui l'œuvre d'Andréa; il la terminait en 1454. Le Pollaiolo lui-même et plusieurs autres l'achevaient définitivement après la mort de Ghiberti. Il n'y a pas moins de vingt panneaux représentant les principaux traits de la vie de saint Jean-Baptiste.

Ces portes occupaient, du temps de l'artiste, l'entrée principale qui regarde la façade du Dôme, et le jour où elles furent mises en place, la Seigneurie sortit en corps du Palais Vieux, pour honorer et l'œuvre et celui qui venait de l'accomplir, en lui conférant solennellement le droit de cité.

Il faut insister sur ces démonstrations de la commune de Florence ou des princes qui la gouvernaient ; de telles manifestations excitent l'émulation chez les peuples, et l'art, honoré d'une façon si grandiose à la face de tous, trouve de nouveaux adeptes et produit de nouveaux chefs-d'œuvre.

Andréa était l'ami de Giotto, ainsi s'explique sa collaboration au Campanile dont il a sculpté les bas-reliefs de l'étage inférieur dessinés par son ami; on lui doit aussi quelques-unes des statues des niches de la façade du Dôme.

Il était architecte aussi, il a fortifié le *Palazzo Vecchio* pour Gaultier de Brienne, que ce refuge ne devait pas sauver de la fureur populaire. On lui doit encore le Baptistère de Pistoia; et il est mort, en 1349, *Capo Maëstro* de la cathédrale d'Orviéto où son maître Giovanni a sculpté *la Création*, une des œuvres qui devaient faire faire à la sculpture les rapides progrès



La Création, Bas-relief de Jean de Pise. — Cathédrale d'Orviéto.

qu'on signale bientôt après la venue des Pisans. Si on considère la date à laquelle des hommes comme les Pisans produisirent leurs œuvres, on verra qu'ils ont fait faire un pas de géant à la sculpture. C'est une révélation et un enseignement. Plus tard on aura plus de liberté d'allure, on s'affranchira de ces liens qui semblent encore enchaîner le sculpteur du XIIIe siècle; mais les plus fiers et les plus grands ne dépasseront pas, dans la conception, ces admirables précurseurs. Les bas-reliefs du Campanile et ceux de la fontaine de Pérouse ont une évidente analogie, le geste épique, la pensée symbolique, la forme synthétisée leur donnent un caractère de grandeur et de noble simplicité digne des beaux temps de la sculpture antique. Il semble même que chez ces premiers sculpteurs italiens du XIIIe siècle, la pensée ait été plus profonde et la conception plus géniale que chez ceux de la grande période du XVe. La forme, plus tard, sera plus harmonieuse, plus belle et plus sympathique, jamais l'idée ne sera aussi grandiose et si simple.

ANDRÉA ORGAGNA

(1329 1368)



Andréa Orgagna.

On le surnommait Cione, du nom de son père Matteo Cione. Nous l'avons déjà rencontré parmi les grands architectes et les grands peintres de son temps, nous maintenons ici son nom pour établir le développement chronologique de la sculpture. Il était aussi orfèvre, et on lui devait un ouvrage incomparable qui est arrivé jusqu'à nous, mais tellement modifié, qu'en le voyant aujourd'hui, c'est l'œuvre de ses successeurs qu'on est forcé de louer : c'est le fameux autel d'argent conservé à l'*Opera del Duomo*, exécuté ou plutôt commencé en 1366, que nous avons voulu reproduire dans son ensemble. Détruit dans quelque sédition sans doute, on en recomposa un nouveau en conservant quelques parties seulement, et cette fois ce furent Ghiberti, Michelozzo, Pollaiolo et Verocchio qui y collaborèrent.

Son frère, qui était peintre, l'aida dans ses fresques de Santa Maria Novella. Orgagna aborda enfin les fameuses décorations du Campo Santo qui ont fait son nom immortel : *le Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier*. Le fameux sanctuaire d'Or San Michele qui, de son temps, n'était encore qu'une loge ouverte, une sorte de portique voûté sous lequel on se réunissait pour vendre le grain; fut transformé par ses soins en une chapelle, et c'est là qu'il donna toute sa mesure comme sculpteur en exécutant le fameux tabernacle gothique en marbre blanc où il représenta l'histoire de la Madone. (*Voir la gravure hors texte.*)

Si on ajoute à cela la *Loggia dei Lanzi*, si célèbre à Florence et où il donna encore des preuves de son génie et de sa hardiesse dans la conception, on conçoit que le nom d'Orgagna soit un de ceux qui brillent le plus à Florence. Il y a là une surabondance extraordinaire, un certain don d'ubiquité artistique qui ne seront jamais dépassés même aux époques où l'art se dégage encore davantage et atteint son apogée. Et cependant je n'ai pas encore parlé d'Orgagna poëte; on sait qu'il a laissé de nombreux sonnets, et on trouve encore de ses manuscrits dans la bibliothèque du palais Strozzi et à la Magliabecchiana de Florence. On ne s'accorde point sur le fait de la construction de la Chartreuse, près Florence, par Orgagna : cependant, comme le tombeau du fondateur Niccolo Acciaioli est bien de l'époque de l'artiste, on a été porté à l'attribuer, sinon à lui, au moins à un de ses élèves.

Avec Orgagna s'éteint l'École pisane; nous n'avons pas craint de comprendre les Pisans dans l'École florentine à cause du rôle qu'ils ont joué à Florence même, sans compter cette circonstance de l'inscription de la plupart d'entre eux parmi les citoyens de Florence. C'est d'ailleurs le classement adopté par tous les historiens de l'art depuis Vasari jusqu'à Perkins.

JACOPO DELLA QUERCIA

(1371-1438)



Jacopo della Quercia

Jacopo n'est pas non plus Florentin, mais je ne crains pas de dire qu'il est peut-être l'aïeul de Michel-Ange. Né à Sienne en 1371, dès l'âge de dix-neuf ans, il avait exécuté, à la mort du fameux capitaine Azzo Ubaldini, sa statue équestre en bois recouvert d'étoffe. Il quitta Sienne lorsque la ville se rendit à Jean Galeas Visconti et, après avoir erré neuf à dix ans à la grâce de Dieu, confondant ses œuvres avec celles d'artistes auxquels il était supérieur, il vint enfin, dans les premières années du xve siècle, prendre part à ce fameux concours que la Seigneurie venait d'ouvrir pour la porte du Baptistère. Dans cette lutte qui réunissait des concurrents comme Ghiberti et Brunelleschi, il eut la troisième place. Cette preuve qu'il avait donnée de son savoir lui fit confier un travail important : la Porte *dei Servi* à Santa Maria del Fiore; on l'a donnée dans Baldinucci à Nanni di Banco; mais n'y eût-il au monde aucun document qui l'affirmât, nous reconnaissons, dans cette grande Vierge *Della Cintola*, trônant au-dessus d'une des portes latérales, dans la *mandorla* mystique soutenue par des anges, le geste épique qui distingue Jacopo : celui que Michel-Ange lui-même lui empruntera un siècle plus tard. (*Voir la gravure hors texte.*)

De Florence, Jacopo passe à Ferrare et il y exécute le tombeau de Verà, qu'Annibal Bentivoglio transportera plus tard à Bologne dans l'église de Saint-Jacques-le-Majeur. C'est à Ferrare qu'on vint le chercher pour lui confier la fameuse fontaine (1409-1419) qui décore la grande place de Sienne. On l'appelle *La Fonte Gaya;* elle est aussi célèbre que celle de Pisano à Pérouse, mais elle a toute son originalité en raison du plan singulier conçu par l'artiste. C'est un ensemble important qui affecte une disposition architecturale, et qui ressemble plutôt à un jeu d'eau qu'à une fontaine. Le monument était dans un état d'abandon et de ruine qui a porté la municipalité de Sienne à le faire restaurer de fond en comble en moulant les parties qui restaient, et en se bornant consciencieusement à boucher les *manques* des moules en creux. C'est un travail remarquablement exécuté ; nous venons de le revoir il y a quelques mois à peine et nous souhaitons qu'on le complète.

On doit regretter de ne conserver qu'un fragment du tombeau que Jacopo éleva dans la cathédrale de Lucques à Slaria, seconde femme de Paolo Guiniji, seigneur de cette ville. Le peuple lucquois, lors de l'expulsion de Paolo, brisa le monument. C'est dans la décoration du grand porche de la basilique de San Petronio de Bologne, que Della Quercia, en quinze bas-reliefs qui eurent le singulier honneur d'inspirer Raphaël et Michel-Ange, donna la vraie

mesure de son talent. Il est certain que Buonarotti, lors de sa première visite à Bologne, a dessiné les sculptures de Jacopo, et si on veut comparer certaines parties du plafond de la chapelle Sixtine aux compositions de San Petronio, on sera frappé de l'analogie qu'elles présentent.

Sienne le rappelait bientôt pour les travaux du Dôme, Jacopo avait signé des traités qu'il n'exécutait point; il fallut donc y retourner : après y avoir passé les trois dernières années de sa vie, il y mourut le 20 octobre 1438.

LORENZO GHIBERTI

(1378-1455)



Lorenzo Ghiberti.

Le fils de Cione di ser Buonaccorso, né en 1378, à Florence, est un des noms les plus populaires de l'art florentin, à cause de la fameuse porte du Baptistère à laquelle il a attaché son nom. J'esquisse en quelques lignes sa biographie qui voudrait un volume, et je dirai plus tard quelle fut son influence et sa part dans l'École.

Il est d'abord orfèvre, élève de Bartolo di Michiele, qui a épousé sa mère en secondes noces; et, quoique orfèvre, il s'occupe déjà de peinture. C'est ainsi qu'il débute dans la vie, allant à Rimini, à la cour de Malatesta, foyer très-vivant alors, où Carlo Malatesta, l'oncle de Sigismond, accueillait les artistes avec bienveillance. Il était là, quand son beau-père lui apprend qu'on ouvre un concours à Florence pour les portes du Baptistère. Nous nous sommes étendu sur ce concours dans la biographie de Brunelleschi, un des concurrents, avec Quercia, Valdambrini, Niccolo Lamberti, Simone da Colle du Val d'Elsa. On sait les péripéties de cette belle lutte, Brunelleschi lui-même désarma devant Ghiberti, et se retira du concours.

Ghiberti mit vingt et un ans à accomplir ce travail; il avait vingt collaborateurs qui apportèrent leur concours tant au modelage qu'à la fonte, et parmi eux deux hommes hors ligne, Donatello et Paolo Uccello. En 1424 on plaça la porte où était celle d'Andrea Pisano, c'est-à-dire faisant face à l'entrée du Dôme. A peine l'œuvre achevée à la satisfaction de tous, la fabrique de Sainte-Marie lui demanda la deuxième porte qui restait à faire; Leonardo Bruni Aretino, le fameux secrétaire de la République, fut chargé de désigner les sujets. Ce qu'on peut faire de mieux pour une œuvre aussi importante, c'est de la montrer prise sur la nature dans toute sa vérité. Ghiberti avait commencé ces deux portes quand il était un jeune homme, le jour où il les mit en place il était un vieillard de soixante-quatorze ans. Il est vrai de dire que, dans cet intervalle, il avait accepté des commandes et fait des voyages. Il fit notamment



JACOPO DELLA QUERCIA — LA MADONNA DELLA CINTOLA — [illegible]

Porta dei Servi à Sainte Marie des Fleurs

le *Saint Mathieu*, le *Saint Jean* et le *Saint Etienne* de San Michele et il laissa des bas-reliefs à Sienne au Baptistère, des dalles funéraires à Santa-Maria-Novella, et à Santa Croce, et la châsse en bronze de saint Zenobe exécutée en 1441 pour le dôme de Florence.

Ghiberti a laissé un journal de sa vie, et nous apprenons de sa bouche même qu'il a laissé nombre d'œuvres dont il ne reste rien aujourd'hui. On ne peut pas s'empêcher de confesser que ce grand talent, qui commande une admiration profonde, n'était pas complété par un caractère honorable. On sait que Brunelleschi, avec une générosité admirable, qui partait d'une âme droite et fière, avait reconnu toute la supériorité de Ghiberti dans le concours pour les portes et lui avait donné lui-même la palme : lors de la construction de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore, Ghiberti fit tout pour entraver son œuvre. Brunelleschi s'en tira habilement, il feignit une maladie, abandonna Ghiberti à lui-même en face d'une grande difficulté de construction : et le sculpteur fut obligé de s'avouer vaincu.

Ghiberti est surtout un peintre et un orfèvre, il a détourné la sculpture de sa véritable acception ; il multiplie trop ses plans : non content d'user de toutes les ressources d'un art qui est limité, à cause de la matière elle-même, il en abuse et, en modelant la terre, il poursuit, comme dans une perspective picturale, tous les plans d'un tableau. Le résultat est extraordinaire sans doute, mais le principe est faux. Il ne faut demander à la matière que ce qu'elle peut donner. Il lui est même arrivé dans les portes — qui sont plutôt l'œuvre d'un orfèvre que celle d'un sculpteur — de figurer le ciel, et les accidents des nuages. On cite, à Florence, un mot d'un vieillard, l'homme le plus compétent peut-être qui existe en sculpture ; il passe un jour devant la porte du Baptistère et se détourne en disant : « Voilà celui qui a perdu la sculpture. » C'est un jugement cruel, et nous n'irons pas si loin ; mais il est certain que Ghiberti a demandé au bronze et au marbre d'exprimer ce que le pinceau seul a mission de rendre. C'est par ce côté-là, du reste, qu'il remplit d'admiration ceux qui sont moins exigeants pour les arts et demandent indifféremment à l'un d'eux ce que l'autre seul peut leur donner.

Ghiberti est déjà moins brillant et moins fort quand il s'agit de sculpter une statue ; il se retrouve tout entier dans les maîtresses pièces, châsses ou mitres, qu'il exécute pour les pontifes.

Voici l'énumération complète de ses œuvres, dans l'ordre où il les a produites. Ghiberti naît, je l'ai dit, en 1386 ; à vingt-deux ans, il est à Rimini, où il fait des émaux et des fresques pour Carlo Malatesta ; il part de là pour prendre part au concours des portes en 1401 et 1402. En 1403, il commence son travail et, pendant onze années, il ne s'occupe que de sa composition ; en 1404, il coule la statue de saint Jean pour Or San Michele, et désormais il se déplace et ne se tient pas seulement à son travail des portes ; on le trouve, en 1417, à Sienne, où il exécute deux bas-reliefs pour les fonts baptismaux ; puis à Rome, où il fait une mitre et une agrafe de châsse pour le pape Martin V ; en 1419 et 1422, il fait le saint Mathieu d'Or San Michele, mais il mène cette œuvre avec celle qu'il regarde comme capitale pour sa réputation. Entre temps, il exécute encore la pierre tombale de Fra Leonardo di Stagio Dati, et enfin, en 1424, il finit la première porte du Baptistère.

Trois années s'écoulent, pendant lesquelles on ne le voit signer, en fait d'œuvre publique, que la pierre tombale de Lodovico Degli Obizzi, et en 1427 le conseil de fabrique du Dôme,

fier de la première porte, lui demande la deuxième. Cette fois, il conduira toujours d'autres travaux parallèlement avec ceux du Baptistère ; c'est ainsi, par exemple, qu'il fait la pierre tombale de Bartoloméo Valori, termine les deux bas-reliefs du baptistère de Sienne, exécute la châsse de saint Zénobe, une autre châsse pour les saints Proto, Giacinto et Nemesio et fait une mitre pour le pape Eugène IV. En 1447, il a terminé ses bas-reliefs de la seconde porte du Baptistère; en 1452, il les met en place, et meurt enfin le 28 novembre 1455.

DONATELLO

(1386-1466)

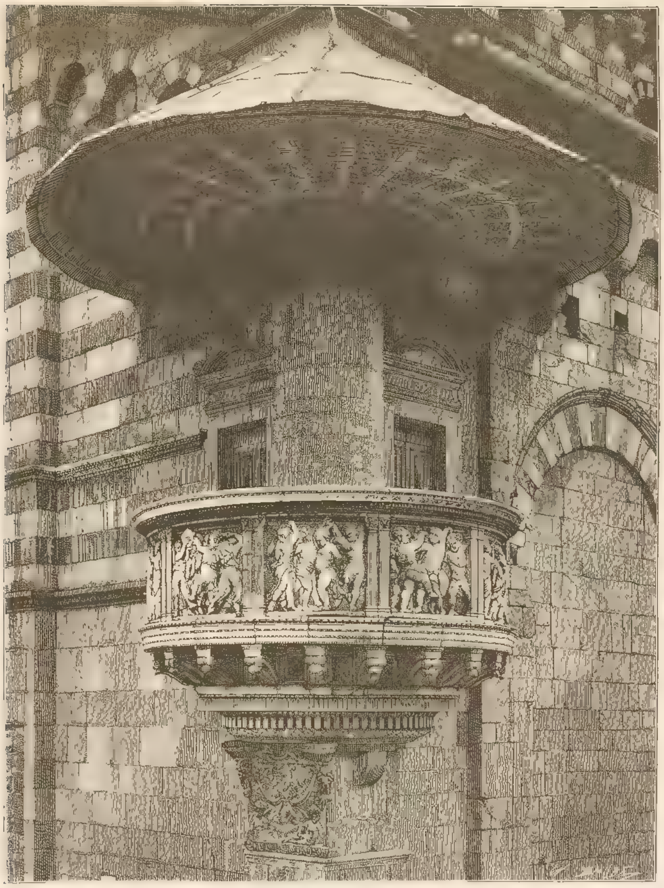


Donatello. — Sculpteur florentin.



Nanni Dantonio di Banco.

Donatello, fils de Nicolo di Betto Bardi, est né à Florence en 1386; avec Michel-Ange, c'est le plus grand sculpteur florentin : ce livre tout entier est plein de lui, son nom y rayonne, on le retrouve partout ; et c'est justice. Essentiellement Toscan et, dans la Toscane, essentiellement Florentin : l'admirable artiste fut un homme admirable aussi par le caractère et par la droiture de l'esprit. Nourri de la moelle des forts, l'étude profonde de l'antiquité pour laquelle il professait un véritable culte, il a su rester original et personnel au plus haut degré. Quelques-unes de ses œuvres — la célèbre patère en bronze de la collection Martelli, conservée au Kensington Muséum — pourraient, à la rigueur, passer pour des œuvres trouvées dans quelque ruine de la Grèce ; mais cependant il y a là le cachet florentin ; il a pris la pensée et la forme, il les a appropriées à sa nature, à son tempérament, à son caractère et à son pays, et, ce qui le rend supérieur à tous, c'est qu'appartenant bien à son temps et à sa région, il est cependant de tous les temps et ne passera point avec le cours des siècles. Il m'est souvent arrivé de le caractériser au cours de cet ouvrage, mais j'insiste sur Donatello, parce que c'est un homme unique et merveilleux. Il est noble, il est grand, il est puissant, il est fort. Dramatique comme personne, plus que le terrible Michel-Ange, il a des cris de douleur qui vous déchirent et de grands gestes épiques qui vous remuent profondément. Il s'arrête juste à temps comme le génie : un peu plus, et la vérité deviendrait de l'exagération. L'œuvre est énorme et très-varié : c'est un nom qui remplit Florence, et si on voulait caractériser le génie de la ville, en prenant seulement quelques



DONATELLO ET MICHELE DI BARTOLOMMEO — CATHÉDRALE DE PRATO

Chaire extérieure.

personnalités, il faudrait écrire ce nom entre celui de Dante et de Machiavel. Il était lettré, cultivé; il voyait au delà du cercle étroit dans lequel se meuvent les superbes tailleurs de pierre de son temps; aimé de Cosme et de Laurent, il n'a que des amis et pas de rivaux parmi les artistes du siècle; il vit avec Michelozzo et partage avec lui ses travaux, il vient en aide à tous quand ils sont dans la peine. Un jour, Nanni di Banco a construit un groupe de trois figures pour Or San Michele, il a mal pris ses proportions et elles ne tiennent point dans la niche qu'elles doivent orner; c'est pour lui un labeur sans pareil. « Retiens tes praticiens et reste chez toi tel jour, dit Donatello; je viendrai et je t'apporterai mon aide. » Il vient à l'heure dite, il pétrit la terre, il taille, rogne, enlève, modifie, remet tout en place et sauve le groupe. Il adore ses élèves, qui le lui rendent bien. Simone Ghini est en train d'exécuter la plaque tombale du pape Martin V, il hésite avant de la jeter à la fonte; il écrit à Donatello qui va venir à Rome pour aider son élève.

Ce qu'il y a de plus vibrant dans Donatello, c'est l'âme et le cœur, on le sent ému et il vous émeut à son tour. Il trouve la beauté en cherchant à rendre les sentiments intérieurs qui animent ses personnages; c'est une beauté morale, psychologique, qui ne peut être comprise que de ceux qui ont le don de l'émotion et la sensibilité artistique. C'est lui qui est le grand *réaliste* du XVe siècle, mais le feu intérieur brûle ces corps grêles de la Madeleine et du saint Jean ascétique qui crie dans le désert. Personne, au même degré que lui, n'a eu la science des effets à produire et la connaissance des moyens à employer pour y arriver. Donnez-lui à dresser au sommet d'un édifice une statue qu'on ne verra qu'en raccourci; il combine son modèle de telle façon que ce monstre grotesque qu'on a vu dans l'atelier, une fois mis en place et au point de vue devient la perfection même, et reprend au lieu qu'il occupe, toute sa noblesse d'allure et sa justesse anatomique.

C'est la science des effets, et celle de la perspective pratique appliquée au monument. Les fameux bas-reliefs du Bargello destinés autrefois à orner la balustrade de l'orgue du Dôme, dont nous ne pouvons pas comprendre toute la beauté en les voyant ainsi hors de leur place présentés au niveau même de l'œil qui les voit, offrent un exemple de la science accomplie des plans et du degré d'achèvement nécessaire à une œuvre, suivant la hauteur à laquelle elle est placée. Les bas-reliefs de la chaire extérieure de Prato, d'où on montre au peuple la ceinture de la Vierge, sont dans le même cas; c'est la vie même avec son mouvement et sa souplesse; ces enfants qui bondissent dans la liberté de l'âge, qui s'entremêlent, qui s'enlacent avec des mouvements harmonieux, rappellent le beau vers du classique. « C'est maintenant qu'il faut frapper la terre d'un pied léger. » C'est sonore, retentissant, aimable, puissant et gracieux. Pour faire comprendre le charme et la valeur d'un tel travail au point de vue architectonique, il faut présenter la chaire extérieure dans son ensemble d'abord, afin de bien juger le talent d'appropriation du sculpteur qui sait qu'il est dans telle ou telle condition, et qu'il ne peut arriver à son effet que par tel ou tel moyen. Il s'est aussi ingénieusement tiré de la difficulté que présentait l'exposition en plein air, aux intempéries, en abritant son œuvre sous de belles moulures bien dessinées et qui protègent le marbre. Enfin, après avoir vu l'ensemble, il faut voir les bas-reliefs eux-mêmes, pris à une plus grande échelle et laissant voir le détail.

Il faudrait reproduire Donatello tout entier comme un enseignement pour les artistes; l'ensemble de l'œuvre est énorme, la portée en est considérable. « Donatello à Padoue », par exemple, est le titre d'un ouvrage à peine livré à la publicité, que son auteur, M. Bode, conservateur du Musée de Berlin, nous a prié de revoir, et qui, ne contenant que les sculptures de l'artiste exécutées au *Santo* et la statue équestre de Gattamelata, forme cependant tout un volume, d'un haut intérêt pour l'histoire de l'Art en Italie.



Saint Sébastien. — Plaque en Bronze par le Donatello.
(Collection Édouard André, Paris.)

On peut écrire sa biographie par ses ouvrages. A l'âge de dix-sept ans, on le trouve à Rome, et c'est déjà un artiste puisqu'il paraît qu'on l'a consulté à la Seigneurie dans une question importante. Il travaille, il étudie les antiques, il fait même des fouilles avec Brunelleschi; c'est lui qui plus tard poussera le Vieux Cosme à former des collections d'antiquité. Il passe là plusieurs années et rentre dans sa patrie où il exécute sa première commande. C'est cette belle *Annonciation de la Vierge* qu'on voit à *Santa Croce* à la chapelle des Calvacanti. C'est du Donatello jeune, mais il y a là bien de la noblesse et de la grâce. Le *Saint Marc* d'Or San Michele pourrait être du même temps, le *Saint Pierre* du même sanctuaire vient après (1411) et, peut-être, le superbe *Saint Georges*, une des plus belles statues qui existent, est-il aussi de la même époque. (*Voir ces statues aux monuments. — Or San Michele.*)

C'est de 1425 à 1427 qu'il exécute le tombeau du pape Jean XXIII au Baptistère de Florence, au sujet duquel nous avons déjà donné des détails dans la vie des Médicis. Il n'est point cependant resté pendant tout le cours de ces deux années dans la même ville, puisqu'il signe en 1426, le tombeau du cardinal Brancacci dans l'église San Angelo à Naples; et celui de Bartolomeo Aragazzi, à Montepulciano; à la fin de 1427, le voilà à Sienne, fondant les bas-reliefs en bronze des fonts baptismaux. Des lettres datées 1433, nous indiquent sa présence à Rome, et, comme on trouve à Saint-Jean de Latran, dans la chapelle Saint-Jean, une statue en bois qu'on doit lui attribuer, elle est vraisemblablement de cette époque.

La chaire de Prato, dont nous avons donné l'ensemble et le détail des bas-reliefs, est de



DONATELLO ET MICHELE DI BARTOLOMMEO — CHAIRE EXTÉRIEURE DE LA CATHÉDRALE DE PRATO

1434, et il ne semble pas que, pendant les dix années qui suivent, il ait quitté sa patrie, où il ne cesse de produire : exécutant les statues du Campanile, les beaux bas-reliefs de la balustrade de l'orgue du Dôme, que nous reproduisons aussi, le *David*, et nombre de bas-reliefs, de statues, d'objets d'art industriel, de petits bustes en terre cuite, bronzes de toute grandeur aujourd'hui dispersés dans les collections publiques.

En cinq années d'un labeur assidu, il exécutera les magnifiques travaux du Santo de Padoue et l'admirable statue du *Gattamelata* qui s'élève sur la place, la première statue équestre coulée en Italie depuis les temps anciens. En 1450, on le trouve à Ferrare, il y est



La Mise au Tombeau. — Bronze du Donatello. — Au Musée de South-Kensington.

revenu plusieurs fois et il a dû signer un traité pour l'érection d'une statue équestre de Borso d'Este; ce plan n'a jamais été exécuté. Il aurait été aussi à Venise; on trouve la preuve de sa présence dans la belle statue de bois le *Saint Jean* qui orne l'un des autels de Santa Maria Gloriosa dei Frari. En 1456 et 1457, il est à Faenza; enfin il rentre à Florence pour n'en plus sortir. C'est le moment où il modèle la belle niche d'Or San Michele dans laquelle on a placé le groupe de l'*Incrédulité de saint Thomas* par le Verocchio. Il faudrait ajouter à toutes ces œuvres, les nombreuses statues, les bronzes de petite dimension, les bas-reliefs des collections privées, la fameuse *Mise au Tombeau* du Kensington, le *Saint Sébastien* de M. Édouard André, les beaux bronzes donnés par M. His de la Salle au Louvre, ceux du musée de Berlin et tous ceux qui ornent les collections privées.

Un dernier déplacement à Sienne, où le Donatello exécute le *Saint-Jean* du Dôme, fut de peu de durée, et les dernières années de sa vie furent consacrées à l'église de San Lorenzo, le Panthéon des Médicis. Il y a donné les quatre évangélistes en stuc, plusieurs bustes de saints, la petite porte en bronze près l'autel de la sacristie; et il commenca les maquettes des deux chaires en bronze qu'il n'eut pas le temps d'achever et que son élève Bertoldo a signées. Sa dernière œuvre trahit une main chancelante; c'est la statue de saint Louis de Toulouse qui couronnait autrefois le porche de Santa Croce. Il meurt enfin, à la suite d'une attaque de paralysie, le 13 décembre 1466, ayant accompli une des plus belles existences d'artistes que l'on connaisse dans l'histoire de l'art. Il avait demandé à être enterré à San Lorenzo près des Médicis, ses constants protecteurs et ses amis.

MICHELOZZO-MICHELOZZI

(1391-1472)



Michelozzo-Michelozzi.



Filippo Brunelleschi.

Comme sculpteur, Michelozzo est un bel artiste, digne de figurer à côté de son maître Donatello ; mais c'est comme architecte qu'il a le mieux laissé sa trace à Florence. Il est né dans cette même ville, en 1391, il était fils d'un tailleur, il devait, allié au Brunelleschi et à Léon Battista Alberti, faire entrer l'architecture dans une voie nouvelle, après avoir associé son nom à celui de Donatello dans la plupart des grands travaux qu'on confiait à son maître, alors très en honneur auprès de ses contemporains.

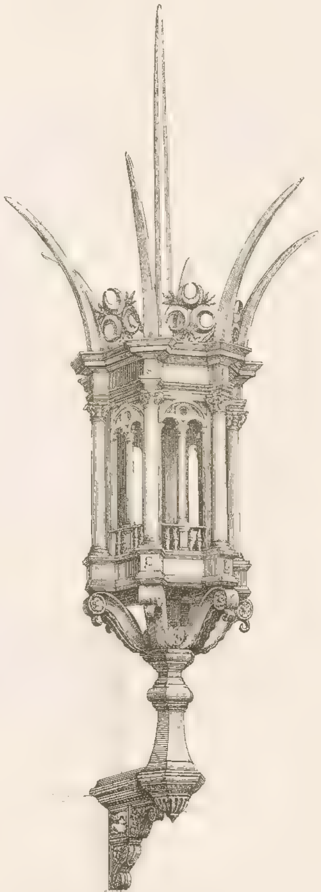
Il eut l'honneur d'être choisi par Cosme le Vieux pour construire le palais de la famille. C'est le superbe palais Riccardi, dont, ce nous semble, les Riccardi eux-mêmes et, à leur défaut, les Florentins auraient dû conserver le nom primitif. C'est là où Cosme entassa les œuvres de toute sorte que Donatello lui avait fait acheter, c'était un musée et une bibliothèque, mais les Français entrés à la suite de Charles VIII, dispersèrent toutes ces richesses. Quand Cosme fut chassé momentanément de Florence, Michelozzo, son commensal et son ami, le suivit à Venise; et là, son architecte ajouta au couvent de Saint-Georges-Majeur en l'Ile, une superbe salle destinée à servir de bibliothèque. Il laissa aussi quelques œuvres dans les églises. A Milan aussi, il a élevé le palais Vismara, dont la superbe porte a été

transportée au palais Bréra. Rentré à Florence avec son maître qui est rappelé de l'exil, il restaure le palais Vieux, bâtit cette fameuse villa Careggi, si chère aux Médicis, celles de Caffagiolo et de Mozzi, et agrandit et rebâtit le couvent de Saint-Marc.

En regard de ce palais Ricardi, l'un des plus beaux de Florence, nous devrions donner le palais Strozzi, célèbre dans le monde entier. Mais il est positivement impossible d'en faire graver une vue pittoresque, étant donné la position qu'il occupe dans une rue étroite sans aucun recul. Il n'y a pas d'ailleurs une grande différence de style entre ce palais et le palais des Médicis. Toutefois il se différencie de ce dernier, par une addition superbe qui a immortalisé le nom du *Cronaca*. Nous voulons parler de cette magnifique corniche corinthienne si ample et si noble, qu'on a depuis répétée à Sienne, et dont le dessin fut inspiré à *Simone Pollajuolo* dit le *Cronaca*, par une corniche antique dont le fragment gisait sur le sol du Forum romain.



Leon Battista Alberti.



Palais Strozzi. Lanterne du Caparra.

Les *Lanternes* du palais Strozzi méritent aussi une illustration; elles ont leur légende. L'artiste qui les a forgées se nommait Nicolo Grossi; Laurent de Médicis ne dédaignait pas de s'arrêter souvent dans la boutique de ce serrurier, ou plutôt de cet ouvrier du fer, il lui avait même donné un surnom, il l'appelait *Caparra*, parce que, chaque fois qu'il passait un marché, il exigeait qu'on payât une somme d'avance. Ces lanternes de fer posées ainsi à l'angle des palais de Florence, ainsi que les anneaux destinés à recevoir les torches aux jours de fête, étaient d'ailleurs un signe distinctif de la noblesse; aussi y déployait-on un grand luxe et en a-t-on fait des œuvres d'art. C'est ainsi qu'on s'explique l'admirable déve-

loppement que prit à Florence le travail du fer forgé à froid. Un exemple incomparable serait la fameuse clé Strozzi qui appartient aujourd'hui au Baron de Rothschild. De récentes appréciations, qui partent de haut, voudraient donner ce chef-d'œuvre à un artiste français.

Le palais Pandolfini est un type en son genre, comme celui des Médicis ; il n'a plus le caractère du XVe siècle qui se souvenait encore des nécessités de défense personnelle. C'est

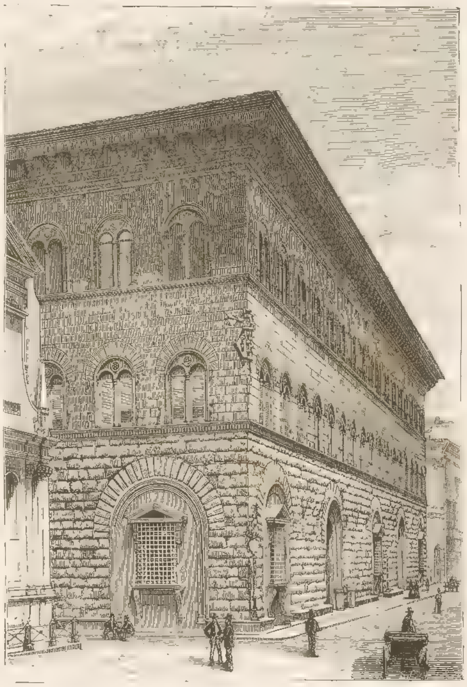


Palais Pandolfini, attribué à Raphaël, 1520. — Construit par G. S. de San Gallo.

le palais du XVIe siècle florentin, et un grand nom s'y attache à tort ou à raison. On dit que l'architecte ne serait rien moins que Raphaël d'Urbin, le sublime peintre. Mais le Divin Sanzio n'en aurait donné que le dessin en 1520 et c'est G. J. de San Gallo qui l'aurait exécuté; plus tard enfin, en 1528, B. d'Aristotile l'aurait achevé.

En Michelozzo, le sculpteur est moins connu que l'architecte, et ses œuvres sont rares; il se fond, d'ailleurs, dans sa collaboration avec Donatello. On connaît de lui la statuette d'argent de saint Jean-Baptiste, sur l'autel de l'œuvre du Dôme à Florence, et un *Saint Jean*, au-dessus de la *Canonica*, en face du Baptistère.

Indépendamment de sa valeur comme architecture, ce palais, vendu en 1659, par le grand-duc Ferdinand II de Médicis au marquis Gabriel Riccardi pour la somme de deux cent quatre-vingt-sept mille livres, contient des œuvres d'art de premier ordre, telles que la fameuse fresque de Benozzo Gozzoli qui décore la chapelle. Nous en avons fait graver le fragment le plus important publié hors texte au chapitre de la peinture; l'œuvre est remarquable par son originalité et par cette circonstance qu'elle représente nombre de hauts personnages du temps, parmi lesquels les Médicis et leurs familiers des jardins Rucellai : étant donnée l'époque de la fresque, elle peut être considérée comme un ouvrage déjà avancé et c'est une page d'histoire contemporaine.



Le Palais des Médicis, aujourd'hui Palais Riccardi

La *Riccardiana*, bibliothèque privée des Riccardi, aujourd'hui possession de la ville, contient vingt-quatre mille volumes, dont trois mille six cents manuscrits de la plus haute valeur, et plus de six cents éditions des premières années de la découverte de l'imprimerie.

C'est dans ce palais que naquit Laurent le Magnifique, et c'est dans ces murs qu'il présidait la réunion des savants qui formaient l'Académie. Michel-Ange fut appelé à ajouter au monument la partie du rez-de-chaussée qui porte la Loggia, et, effectivement, ces quatre fenêtres aux barreaux de fer ont une grande tournure et accusent, dans leurs proportions, la griffe du maître. C'est au marquis Riccardi qu'on doit l'ornementation de la grande salle des gardes où il a réuni nombre de bas-reliefs et de fragments d'architecture et de sculpture antique : sarcophages, chapiteaux et inscriptions qui forment un intéressant musée. Le palais Riccardi ne possédât-il que sa chapelle, aux murs de laquelle s'étale cette belle et précieuse décoration due au pinceau de Benozzo Gozzoli; il devrait encore attirer l'attention de tous les voyageurs qui ont le souci des choses de l'art; c'est vraiment un sanctuaire de la peinture florentine, et il est peu d'œuvres dans la ville qui aient plus de saveur et de caractère.

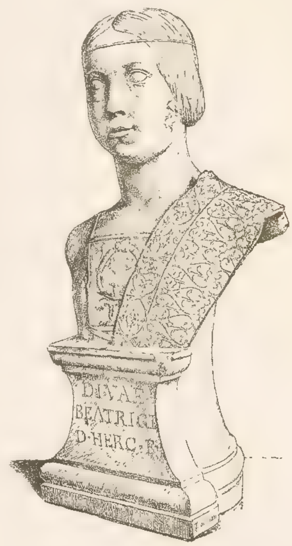
DESIDERIO DA SETTIGNANO

(1428 1463)



Desiderio da Settignano

Desiderio est fils d'un tailleur de pierre de la petite ville de Settignano; c'est un nom qui ne fait que de naître à l'histoire de l'art, une personnalité nouvelle qu'on a récemment découverte; sinon à Florence et en Italie, mais au moins à l'étranger. Il y a vingt ans à peine, on confondait ses œuvres avec celles de Donatello et des illustres : aujourd'hui, on a restitué sa physionomie et on y a gagné un charmant caractère d'artiste, plein de douceur et de séduction, marqué au front de cette grâce qui est le partage de tous ceux dont la destinée est de mourir jeunes. Vasari lui-même l'avait mal connu, pas une de ses dates ne concorde dans la biographie qui lui est consacrée ; et cependant on doit à cet artiste une des œuvres les plus belles d'une ville si riche déjà; ses ouvrages sont d'autant plus précieux aujourd'hui qu'ils sont très-rares, à peine connaît-on trois ou quatre bustes. Par-ci par-là, dans les collections, on montre une *Predella* ou une Vierge, on cite une charmante petite statue de l'Enfant Jésus dans l'église de San Lorenzo, on parle d'une Madeleine à Santa Trinita; mais il faut ne lui attribuer cette œuvre qu'avec circonspection, parce qu'elle a été au moins achevée par un de ses confrères.



Béatrix d'Este, fille d'Hercule Ier, Duc de Ferrare
Par Desiderio da Settignano.
(Au Musee du Louvre).

Mais à défaut d'autres œuvres nombreuses, nous avons à Santa Croce le tombeau de Carlo Marsupini, ce secrétaire de la République auquel nous avons consacré une biographie dans les Hommes illustres de Florence. Carlo est mort en 1455, et la République a fait les frais de ses funérailles; on lui a rendu les suprêmes honneurs avec une pompe superbe, Matteo Palmieri l'a couronné d'un laurier d'or, et toute la seigneurie assistait en corps à ses funérailles. A Desiderio échut la charge de lui sculpter un tombeau dans un emplacement très en évidence, dans le Panthéon des grands hommes de l'Italie, en face de cette chapelle Cavalcanti où son maître Donatello avait sculpté son premier bas-relief.

L'artiste représenta le grand latiniste couché sur son cercueil dans l'attitude du sommeil ou de la mort, et serrant un livre sur sa poitrine. De chaque côté d'un sarcophage richement orné de rinceaux, de sphinx et de griffes, se tiennent deux enfants nus portant des écussons. La base est d'un travail exquis, d'un goût et d'une finesse admirable, la partie supérieure de la niche forme plein cintre, le sommet de l'arc est couronné par un vase où pétillent des flammes ; deux anges soulèvent avec effort des rinceaux qui retombent de chaque côté du plein cintre. C'est d'une grande sobriété et d'une tenue irréprochable, peut-être même est-ce supérieur dans la composition à tout ce que nous connaissons à Florence, et nous ne voyons à opposer au tombeau de Marsupini que celui de Leonardo Bruni et celui du cardinal de Portogallo, plus tumultueux et plus mouvementé mais d'un goût moins sévère. Son buste de *Béatrix d'Este*, que nous reproduisons ici, figure dans nos collections du Louvre. Le baron Adolphe de Rothschild possède une charmante Madone de ce Desiderio.

Le buste de Marietta Strozzi est aussi un admirable morceau de sculpture et tout ce que ce délicieux artiste a touché doit rester précieux comme l'or pur; il a le charme incomparable, et, dans la suavité de l'expression, on ne va pas plus loin que ces deux jolis *Putti* nus qui portent les écussons de chaque côté du tombeau de Marsupini. Desiderio, mort en 1463 à la fleur de l'âge, repose à San Piero Maggiore à Florence. On voit qu'il a été compris et apprécié de son vivant, car on a rédigé pour lui une épitaphe dans le goût pompeux et exagéré du temps, épitaphe qui rappelle celle du tombeau de Leonardo Bruni; on dit que la nature, « irritée de rencontrer en lui un vainqueur, a tranché le fil de ses jours. Mais la vengeance resta inutile, car il avait donné l'immortalité au marbre et le marbre l'immortalisa. »

LE VERROCCHIO

(1435-1488)



Andréa Verrocchio.

Andrea di Micheli di Francesco Cione, né à Florence en 1435, a rendu célèbre le nom jusque-là obscur de son maître Giuliano Verrocchio, l'orfèvre avec lequel, tout enfant, il avait fait son apprentissage. C'est un fait assez fréquent chez les artistes du XVe siècle ; ils prennent le nom de leur maître, ou plutôt les élèves des autres ateliers le leur donnent, et, le jour où ils deviennent célèbres, ce n'est plus leur nom propre qui bénéficie de cette célébrité mais bien ce nom d'emprunt.

Verrocchio est encore un très-grand artiste comme sculpteur, et, chose rare chez les élèves de Donatello fortement imprégnés du talent du maître, il est très-personnel : aussi a-t-on a hésité longtemps à le ranger parmi ses élèves. Il s'est montré orfèvre délicat, plein d'imagination et d'une grande habileté dans son art. On a la notion d'un grand nombre d'œuvres exécutées

par lui pour Sixte IV; l'énumération en est longue, mais les œuvres n'existent plus; douze statuettes des apôtres ont été volées dans la chapelle pontificale vers le milieu du siècle dernier, les reliquaires, les ostensoirs, les agrafes de chapes, les coupes et saints-ciboires auront peut-être été détruits lors du sac de Rome. La seule œuvre en ce genre qui puisse nous donner une idée de son talent, c'est le fragment d'autel en argent massif que nous avons publié et qui fait partie du trésor du Dôme. Le baron Adolphe de Rothschild possède une partie de la maquette en terre du dernier bas-relief de droite.

Verrocchio était aussi peintre, quelques galeries contiennent des sujets religieux qui lui sont attribués, Florence n'en a, je crois, qu'un seul, *un Baptême du Christ* qui est à l'Académie. Il n'y a là rien de supérieur, mais le Vasari, à propos de cette œuvre, a consacré une légende qui a son prix; il prétend que Leonard de Vinci, presque enfant, et déjà l'élève de Verrocchio, avait peint dans cette composition, *un ange aux cheveux d'or*, et l'avait exécuté d'une façon tellement supérieure à la composition elle-même, que son maître aurait renoncé à peindre.

Le beau groupe de l'*Incrédulité de Saint Thomas*, placé dans la niche au milieu de la façade principale d'Or San Michele, est de lui, et le tombeau que nous avons publié dans la biographie de Laurent et de Julien de Médicis est aussi son œuvre; il le termina en 1472. En somme, ses œuvres capitales ont été détruites, mais il en a laissé quelques-unes de tellement supérieures que son nom vivra parmi celui des plus fiers de son temps. Il faut placer au premier rang, le fameux Colleoni de Venise, cette statue équestre, la plus belle peut-être qui existe au monde, supérieure encore à celle du Gattamelata par l'énergie de l'expression, la fougue et l'autorité du mouvement. C'est la dernière en date dans son œuvre, c'est elle qui fera son nom immortel. J'ai donné tout l'historique de ce travail dans mon volume sur *Venise*, jamais une œuvre n'a subi plus de péripéties dans son exécution.

Bartolomeo Colleoni, capitaine général des armées de la République de Venise, meurt à Bergame laissant à l'État ses armes, ses chevaux, ses meubles, son argenterie et deux cent seize mille florins d'or, à la condition qu'on lui élève une statue.

Le Verrocchio était alors le fondeur et le sculpteur le plus célèbre en Italie, on l'appelle; et déjà il a fini le cheval, quand il apprend qu'on va confier l'exécution du cavalier à un certain Vellano de Padoue. Il s'indigne, brise les jambes et la tête du modèle et retourne à Florence. Le Sénat n'était pas tendre, il le décrète de mort et met sa tête à prix; Verrocchio, à l'abri dans sa ville natale, se rit du décret; et fait observer que si on lui coupe la tête, c'est la République qui y perdra : le Sénat n'a pas le pouvoir de la lui remettre sur les épaules, tandis que lui, sculpteur, peut à son gré refaire et une meilleure tête et d'autres jambes à la statue. Cette fois le Sénat rapporte l'édit; lui donne un sauf-conduit et augmente son salaire, mais le sculpteur est à peine à l'œuvre qu'il meurt subitement. On ouvre son testament, on lit un article dans lequel il demande qu'on permette à Lorenzo di Credi d'achever le cheval. Il y avait alors à Venise un artiste hors de pair, l'homme le plus élégant et du goût le plus pur; cet admirable Alessandro Léopardi : on le charge par un édit de terminer l'œuvre, et, en effet, elle porte son nom gravé en travers de la sous-ventrière du cheval « A. LÉOPARDI. F. »

Léopardi a-t-il trouvé une maquette de Verrocchio, et a-t-il exécuté en grand la composition du maître. Telle est la question qui se pose. Un homme de sa valeur a pu la modifier du tout au tout, n'en pas tenir compte et marcher sans son secours. Il l'a signée ; l'œuvre est donc sienne? Mais on objecte que F... à la suite de son nom, peut vouloir dire : *Fudit*, et non *Fecit*, et exprimer la part prise dans la fonte et non dans l'invention de la composition. Nous avons entre les mains toutes les pièces du procès engagé devant la postérité et il n'y a pas de conclusion absolument irréfutable, on dit « le Colleoni du Verrocchio », c'est vrai, mais que de présomptions en faveur du Léopardi, sans compter la différence de style entre cet équestre et les autres œuvres du maître. Tout cela dit, comment sur le tombeau du Léopardi à Santa-Maria dell' Orto, mentionne-t-on seulement le Léopardi comme l'inventeur du beau piédestal. On voit qu'il n'est pas commode de conclure.



Le David de Verrocchio, au Bargello.

Verrocchio, orfèvre, peintre, professeur de perspective, sculpteur, graveur et musicien, a laissé d'autres œuvres pleines de vigueur et de grâce. Il faut mettre au premier rang le délicieux *Enfant au Dauphin* du *Cortile* du Palais Vieux, exécuté d'abord pour Laurent de Médicis dans le but d'en orner une vasque de sa villa de Careggi.

On voit au Musée du Bargello son *David* en bronze, très-singulière statue d'un contour maigre et pauvre où il s'élève cependant à une grande hauteur dans l'anatomie. Il s'est préoccupé du type israélite, et, rompant avec toutes les traditions, a fait une œuvre dont l'originalité tranche sur toutes celles de ce temps-là ; il n'y a pas jusqu'à la ceinture qui emprisonne la taille du jeune héros qui n'ait quelque chose de bizarre et d'inattendu. — En somme, grand artiste, original, savant, énergique, d'un talent souple et doué de qualités très-multiples dans toutes les branches : tel se révèle le Verrocchio. Nous rappelons qu'à l'article « MONUMENTS » nous avons publié le *Saint Thomas* et l'*Enfant au Dauphin*.

LUCA DELLA ROBBIA

(1400-1482)



Luca Della Robbia.

Toute une école est sortie de Luca della Robbia : la famille était nombreuse, tous les frères s'adonnaient à la sculpture et à la majolique, et il résulte de la collaboration de son frère Andréa et de ses quatre fils Giovanni, Girolamo Luca et Ambrogio, une confusion (qui durera probablement toujours, malgré les savants travaux des Italiens, des Français et des Allemands), sur les inventeurs de cette belle industrie des terres vernissées.



Un des Bas-reliefs destinés à la Tribune des Orgues.

Quoique Luca se soit montré sculpteur d'une grande élégance, d'une invention facile et abondante, il n'en reste pas moins devant l'histoire l'inventeur de la faïence émaillée, et, comme il a trouvé, ou plutôt appliqué l'un des premiers ce beau procédé de décoration, on lui a attribué la plupart des travaux de cette nature qui datent du XVe siècle.

Nous n'en sommes plus à prouver que le procédé lui-même était depuis longtemps connu. Avant Luca, les Égyptiens, les Assyriens, les Arabes, les Persans, les Maures, les Grecs l'avaient pratiqué, et les Italiens du XIIIe siècle ne l'ont pas davantage ignoré, puisqu'il existe un traité intitulé *Maravita Preciosa*, daté 1330, plein de détails à ce sujet, et de nombreux exemples d'œuvres antérieures, cités par M. Eugène Piot dans son *Cabinet de l'amateur*, avec des planches publiées à l'appui de son assertion.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Luca, après avoir très-longtemps fait ses expériences; appliqua son procédé dans le superbe tombeau de Benozzo Federighi, évêque de Fiesole, à l'église de Saint-François et Saint-Paul, au pied de Bello Sguardo; il employait déjà, pour les combiner à la sculpture, ses poteries peintes, cuites au feu, et recouvertes d'un émail. Il débuta par l'émail blanc, pur, qui recouvre la sculpture d'une couche transparente comme un glacis, et qui la protège. Puis il adopta un ton bleu pour les fonds, et un ton vert clair pour le sol, les plantes et quelquefois les accessoires. Il s'était associé alors, pour les nombreux

travaux décoratifs, son neveu Andréa : ils continuèrent leurs expériences, adoptèrent un ton pour les chairs, un autre pour les draperies, et, peu à peu, combinèrent de grands ensembles, tels qu'on les voit exécutés en dessus d'autel, en frises, dans les tympans et les arcs aux murs des églises et des couvents.

On a beaucoup écrit sur les Della Robbia. M. Barbet de Jouy leur a consacré un livre



La Nativité. — Bas-relief de Luca della Robbia.

tout entier : je ne crois pas cependant qu'il soit possible de déterminer très-nettement les ouvrages qui incombent au chef de la famille, tellement l'œuvre est considérable. Luca a vécu jusqu'à quatre-vingt-deux ans, c'était un homme extrêmement laborieux, d'une activité sans égale et d'une facilité hors ligne ; il était ce que nous appellerions aujourd'hui un entrepreneur ; il se chargeait de grandes décorations, et sa part personnelle dans l'ensemble des travaux doit être énorme. Cependant, si on considère que cinq Della Robbia ont produit pendant plus d'un siècle ; qu'il y a eu, particulièrement, deux de ces Della Robbia qui se sont appelés Lucas

et qu'ils avaient tous un intérêt évident à imiter le grand maître : on arrivera à une facile conclusion que tout le monde devine.

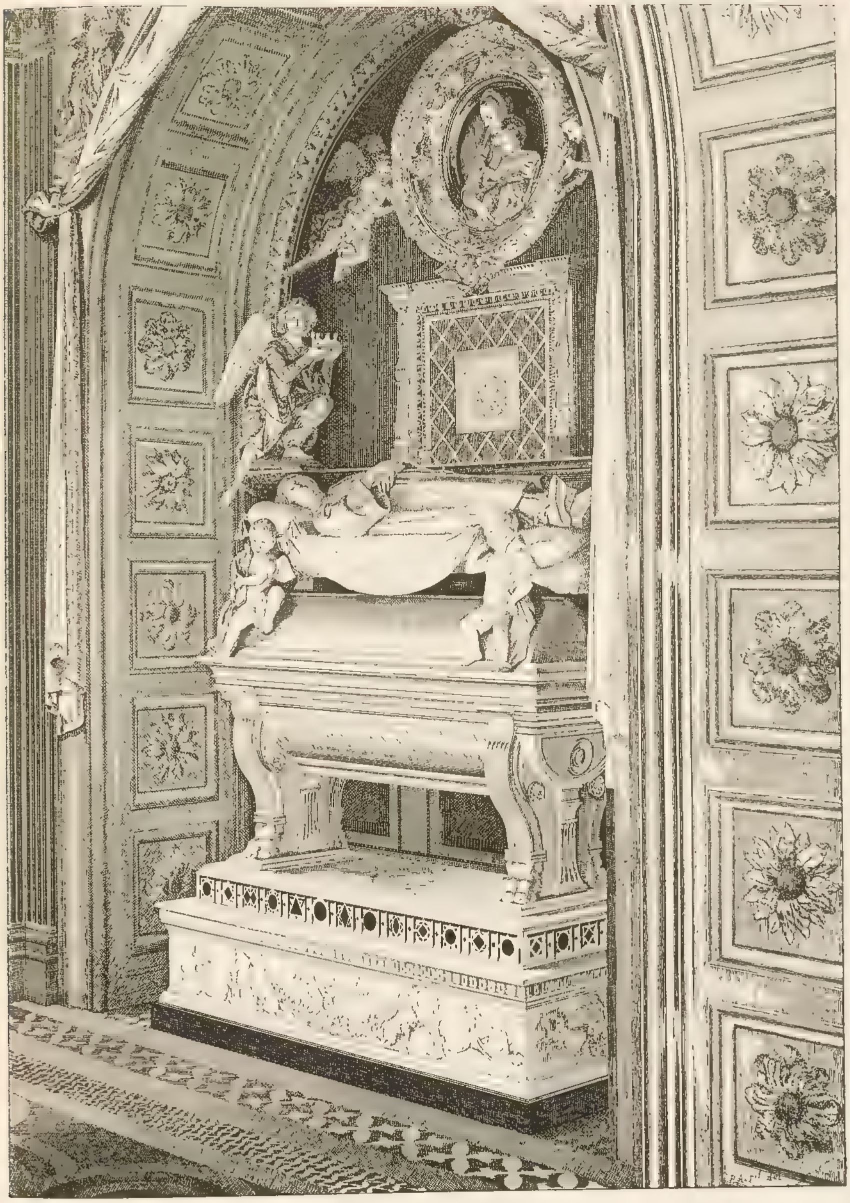
Florence cependant, entre toutes les villes où l'on montre aujourd'hui des faïences de Luca, peut encore prétendre, à juste titre, à l'authenticité absolue de l'origine; et cela va de soi. On sait, par exemple, que la délicieuse fontaine de la sacristie de Santa Maria Novella est de sa main, que tous les médaillons de l'hôpital des Enfants-Trouvés de la place de l'Annunziata lui ont été commandés directement; les armes et attributs encastrés dans les façades du sanctuaire d'Or San Michele sont encore incontestables, ainsi que ce beau tympan sous les portiques de Santa Maria Novella près du marchand de curiosités, M. Gagliardi. Le bas-relief au-dessus du portrait de San Piccino, dans la rue Ferravechi, et tant d'autres encore que l'on pourrait citer. Il faut indiquer aussi la belle collection rassemblée dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts, où plus de quarante Lucas de toute dimension le présentent sous son jour le plus fin et le plus délicat.



La Vierge et l'Enfant. — Bas-relief en Terre cuite aux Armes des Médicis.

La réputation du sculpteur est faite quand on a vu la superbe suite de hauts-reliefs destinée à la balustrade d'un des orgues du Dôme, où elle devait faire pendant à la belle série des Donatello. C'est son œuvre populaire entre toutes et elle mérite vraiment de l'être; ce n'est pas la verve entraînante et le caractère de Donatello, mais c'est d'une élégance achevée et d'un parfait équilibre comme composition. Nous détachons de l'ensemble, pour les reproduire, quelques-uns de ces bas-reliefs. Les Musées privés de tous les pays contiennent nombre de madones de Luca, le sujet est devenu banal, et le Louvre, le Kensington-Museum, et Berlin, ont réuni les plus beaux. Nous empruntons au Musée de Londres, celui qui a été exécuté pour Laurent le Magnifique, c'est là une provenance qui ajoute toujours au prix d'un objet. L'œuvre est d'ailleurs délicate et charmante. Nous reproduisons aussi *La Nativité* qui, par sa coloration variée et éclatante, est un des beaux spécimens du genre.

Luca meurt en 1482, partageant sa fortune entre ses neveux Andrea et Simone. C'est cet Andrea surtout et son fils Luca, avec son frère Giovanni qui, héritiers du secret de



ANTONIO ROSSELLINO — TOMBEAU DU CARDINAL DE PORTOGALLO — (1427-1478)

Monument de la Basilique de San Miniato

son oncle pour les émaux stannifères et les vernis : devaient donner toute son extension à cet art des terres cuites vernissées. L'exemple le plus important d'une décoration de ce genre existe à Pistoia, à l'hôpital du *Ceppo;* la frise représente les sept œuvres de Miséricorde. Andrea et son fils Luca ont employé onze années de leur vie à l'exécuter; Girolamo, le quatrième fils du premier Luca a importé en France ce genre de décoration. Nous avions un admirable exemple de ce que peut donner ce système d'ornementation dans le château de Madrid au bois de Boulogne; mais le monument a été détruit de fond en comble : on en conserve encore quelques fragments au Musée de Cluny.

LES ROSSELLINI

(1403 1494



Antonio Rossellino.

Cinq artistes de ce nom, nés à Florence, tous sculpteurs et tous de la même famille, illustrèrent le nom de Rossellino; Bernardo, Domenico, Maso, Giovanni, Antonio. Tous sont les fils de Domenico del Borra, dit le Gambarelli. Bernardo et Antonio sont les plus célèbres. Je dois parler du premier, quoique presque toute sa carrière se soit écoulée à Rome, où, comme architecte, il a rempli, sous le grand pontife Nicolas V, les fonctions de « Directeur des bâtiments pontificaux ». Il est l'auteur du tombeau de Léonardo Bruni Aretino, dans l'église de Santa Croce, et c'est une œuvre qui le place au premier rang. Nous nous sommes longuement étendu sur l'homme qui repose dans ce superbe sarcophage, nous le reproduisons ici dans une de nos gravures hors texte.

Antonio, frère de Bernardo, était surnommé Antonio *del Proconsolo :* cette dénomination singulière lui vient du quartier de Florence où il était né. Il étudia sans doute chez Donatello; son œuvre capitale est le tombeau du cardinal Portogallo, dans l'église de San Miniato de Florence, que nous reproduisons aussi hors texte.

Ce cardinal appartenait à la maison de Bragance; il avait fait ses études à Pérouse, et la sainteté de ses mœurs lui fit conférer la pourpre cardinalice à l'âge de vingt-cinq ans. Quoique Portugais d'origine, il était au service de la République florentine, qui l'employa comme ambassadeur auprès de Sa Majesté catholique. Le prélat enlevé par la mort à l'âge de vingt-six ans, et comme il avait fondé une chapelle à San Miniato, il demanda, dans son testament, qu'on y déposât ses cendres. Nous reproduisons cette œuvre de Bernardo, qui fut accueillie avec une extrême faveur par ses contemporains. On voit le jeune cardinal couché sur le marbre, deux génies pleurent sur le tombeau, et deux anges agenouillés lui donnent les palmes de la victoire. Le médaillon qui se détache, dans la partie supérieure, sur des plaques de marbre de diverses couleurs, est d'une grâce charmante et d'une personnalité

très-décidée. Ce n'est ni Desiderio, ni le Verocchio, mais c'est un artiste original, qui a su se faire une manière dans un moment où la plupart de ses contemporains sont dominés par le Donatello qui a eu la plus grande action sur tous.

L'église de Monte Oliveto de Naples contient un autre monument funèbre élevé par ordre du duc d'Amalfi à sa femme, Marie d'Aragon, qui n'est que la répétition de celui-ci au point de vue de l'agencement; mais un artiste comme Antonio ne pouvait se recopier servilement : il a distingué cet ouvrage de celui de San Miniato en y ajoutant un superbe bas-relief qui représente la résurrection du Sauveur. Dans la même église, et sur la commande de la fabrique du Temple, il a sculpté une *Nativité*, scène importante par le nombre des figures, la simplicité des lignes, la douceur de l'expression.



San Miniato

S'il tient de quelqu'un en sculpture, c'est surtout de Ghiberti; il lui a emprunté évidemment son art de savoir multiplier les plans, et de parcourir toute leur gamme jusqu'au fond du tableau en échelonnant les figures. C'est le procédé du peintre, et non celui du sculpteur; mais nous reconnaissons qu'il n'a pas exagéré cette manière.

Bernardo, né en 1409, est mort en 1472; et son frère Antonio, né en 1427, a dû mourir vers 1478.

BENEDETTO DA MAJANO

(1422 1497)



Benedetto da Majan .

Les Majano forment encore une dynastie d'artistes, architectes et sculpteurs. Ils étaient trois frères, fils d'Antonio da Majano, tailleur de pierre florentin; deux d'entre eux se sont rendus célèbres, Giuliano et Benedetto; Giovanni avait moins de talent que ses aînés. C'est surtout Benedetto qui nous occupe comme sculpteur, en raison de sa spécialité florentine. Il a débuté en Hongrie, auprès du roi Mathias Corvin, qui était alors le grand protecteur des arts dans cette région, toujours jaloux d'attirer à lui les artistes et les



Le Cronaca.

hommes de lettres. Majano avait commencé par exercer l'art de l'*Intarsiatura*, si à la mode à Florence au xve siècle. Cette combinaison de diverses espèces de bois destinées à former des figures, des ornements, des effets de perspective architecturale, ne pouvait suffire à une nature aussi brillamment douée : il se fit sculpteur, puis architecte, et il produisit bientôt une des œuvres d'architecture les plus imposantes de Florence : le *palais Strozzi*, commencé en 1489, dans le goût de cette architecture inventée par Brunelleschi et Michelozzo Miche-



Philippe Strozzi (Le Père du Suicidé), par Benedetto da Majano.

lozzi. Nous regrettons de ne pas donner ce palais, situé dans une rue si étroite que le dessinateur ne peut prendre que des fragments. C'est Philippe Strozzi qui le commença; un autre fils, auquel sa mère donna aussi le nom de Philippe en mémoire de son père, le fit achever; mais on suspendit longtemps les travaux : et comme Simone Pollajuolo, surnommé *Cronaca*, revenait de Rome, on lui confia la partie sur la cour intérieure qui est très-belle, et le couronnement de l'édifice, célèbre par sa corniche à l'antique d'une si admirable proportion qu'on n'a pu lui opposer que celle du palais Farnèse de Rome.

Il devait y avoir une liaison tout à fait intime entre ce vieux Strozzi et Benedetto, car

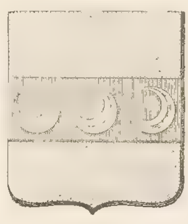
il s'est constitué le sculpteur de la famille. C'est à lui qu'on doit ces beaux bustes de marbre et de terre cuite de la famille Strozzi, que se sont récemment disputés les musées d'Europe. La France a acquis, pour le Musée du Louvre, celui de Philippe Strozzi, qu'on appelait le Vieux, pour le distinguer de son fils, qu'on désigne quelquefois sous le nom de « le Suicidé » à cause de son trépas tragique.

Nous reproduisons ce superbe morceau de sculpture en donnant quelques détails sur les protecteurs de notre Benedetto. L'original du buste est Philippe le Vieux, marié à la propre fille de Pierre de Médicis, Clarisse. Il devint suspect à la patrie quand Pierre fut chassé, et cependant, il était grand partisan de la liberté; il ne voulut se compromettre, ni avec les exilés, ni avec le pouvoir et mourut à Florence, ayant commandé lui-même sa tombe à Benedetto dans la chapelle de famille, à Santa Maria Novella. C'est un sarcophage très-simple enfermé dans un arc, orné de deux anges soutenant une tablette. Benedetto ne pouvait pas beaucoup se donner carrière en adoptant ce parti pris, mais dans l'espace au-dessus de l'arc il a sculpté son chef-d'œuvre, une madone et un enfant Jésus qui ne diffèrent pas beaucoup, comme ligne de composition, de tous ces médaillons des tombeaux de Rossellino, de Desiderio et de Verocchio, mais qui leur est supérieur par la recherche du modelé et quelque chose d'exquis dans le charme. Benedetto a laissé aussi une médaille de Philippe qui reproduit exactement les traits du buste; nous la reproduisons ici dans sa dimension réelle.



Philippe Strozzi. — Attribué à Benedetto da Majano.

Le fils de ce Strozzi eut une destinée tragique, il avait été banni sous Alexandre de Médicis. A peine Lorenzaccio eut-il porté le coup mortel au duc de Florence, il courut, à Venise, où était Philippe Strozzi et l'excita à se mettre à la tête des *Fuorusciti*, pour attaquer la ville et prendre le pouvoir. Mais, Cosme, fils de Giovanni, venait d'être appelé à succéder à Alexandre; par une énergique résolution il envoie Alessandro Vitelli au devant des rebelles et il les défait à la bataille de Montemurlo. Philippe avait entraîné dans la rébellion son fils Pierre qui le défendit vigoureusement; Pierre s'échappa, mais Philippe fut fait prisonnier et enfermé dans la « Fortezza da Basso ». Je ne résiste pas au désir de faire un peu l'histoire de l'homme à propos de son buste; c'est le même Strozzi, Philipppe, qui avait poussé à la construction de la forteresse : Clément VII hésitait, le cardinal Jacopo Salviati trouvait l'œuvre inutile; Philippe insista, et Salviati, en rentrant chez lui, dit à ses


Strozzi.



MINO DE FIESOLE — ANCONA DE L'AUTEL DE L'ÉVÊQUE SALUTATI, A FIESOLE — (1462)

familiers : « Plut à Dieu qu'en combattant mon opinion, Strozzi n'ait pas creusé la fosse où il devra tomber un jour. »

Le sinistre présage se vérifia point pour point. On prétend que le juge voulut faire avouer au prisonnier sa participation au meurtre d'Alexandre, dont il était évidemment innocent ; il eut peur, et, ayant trouvé une arme dans le cachot, il se suicida. On a beaucoup douté qu'il se fût porté lui-même le coup ; on dit qu'il n'avait pas en lui l'énergie nécessaire pour s'arracher la vie ; et, comme dès lors, il fallait trouver un meurtrier, on a prononcé le nom du gouverneur de la forteresse, celui du marquis del Vasto. Mais il reste un document superbe qui deviendrait apocryphe, s'il avait été assassiné ; c'est la belle lettre que Luciano Scarabelli a publiée d'après le manuscrit trouvé, dit-on, à côté de lui dans la prison. Cette lettre en fait un martyr de la liberté. La voici dans sa forme magnifique, on ne peut s'empêcher de penser à Caton d'Utique en la lisant, et on ne s'habitue pas à l'idée qu'elle puisse être l'œuvre de quelque faussaire du XVIe siècle.

« A Dieu Libérateur. »

« Pour ne pas rester aux mains de mes perfides ennemis qui m'ont injustement torturé, et afin de ne pas être contraint, par la violence de nouveaux tourments, à dire quoi que ce soit qui puisse porter atteinte à mon honneur, et celui de mes parents et amis, tous innocents, comme il est arrivé ces jours-ci à l'infortuné Guiliano Gondi : moi, Philippe Strozzi, j'ai résolu, par quelque moyen que je le puisse faire et si cruel que ce soit pour les destinées de mon âme, de mettre fin à mes jours de ma propre main. Je recommande humblement mon âme à la suprême miséricorde de Dieu, et je lui demande, s'il ne veut pas faire davantage pour moi, de m'accueillir dans le séjour réservé à Caton et à ces hommes vertueux qui ont aussi attenté à leurs jours. Je prie le gouverneur du château Don Giovanni di Luna, de faire extraire un peu de mon sang après ma mort, et de l'envoyer à son éminence le cardinal Cibo afin que, maintenant, il puisse se rassasier de ce sang qui n'a pu l'assouvir pendant ma vie : il ne lui manque plus rien pour arriver au pontificat auquel il a aspiré avec si peu de pudeur ; je le prie de faire ensevelir mon corps à Santa Maria Novella près de ma femme, si toutefois Cibo me juge digne de reposer en terre sainte. Sinon ma dépouille reposera où on l'ensevelira. Je prie mes parents de respecter le testament que j'ai fait en prison, et qui est aux mains de Benvenuto Olivieri, excepté là......... on paiera à Don Giovanni toutes les dépenses qu'il a faites pour moi, jamais je ne l'ai indemnisé pour quoi que ce soit.

« Et toi, César, je te prie de mieux veiller aux intérêts de la pauvre Florence ; et de t'en soucier plus que tu ne l'as fait jusqu'ici si tu n'as pas pris pour dernier objet de la ruiner toute entière.

« Philippus Strozza Jam Jam Moriturus.

« *Exoriare Aliquis nostris ex ossibus ultor.* »

Revenons à Benedetto ; il a travaillé aussi à Naples où son frère Giuliano avait été à la solde du duc de Calabre et, dans cette même église de Monte Oliveto près de l'œuvre

d'Antonio Rossellino. En 1493 on le trouve à Faenza où il sculpte l'autel de San Savino, son œuvre la plus importante au point de vue du nombre des figures et des bas-reliefs. De Faenza il revient à Florence où Pietro Mellini lui commande une chaire en marbre pour Santa Croce : c'est le fameux *Pulpito* engagé dans l'un des piliers de la nef, dans lequel il a trouvé moyen de pratiquer l'escalier sans nuire à la solidité de l'édifice. Si on ajoute à cela le tombeau de San Bertolo à l'église Saint-Augustin de San Gemignano, et un retable pour la chapelle de Santa Fina dans la même église ; on aura à peu près la liste des œuvres importantes. Mais les bustes sont nombreux et tous ne sont pas encore bien connus. A Santa Maria del Fiore on a de lui un Giotto, et un Squarcialupo placé sur la pierre commémorative consacrée par Médicis à ce fameux musicien.

MINO DE FIESOLE

(1431-1484)



Mino de Fiesole.

Il faut respecter le nom de Mino de Fiesole que lui donne la postérité, mais on ne peut expliquer ce nom que par sa résidence à Fiesole, où il aura acheté une résidence, car il figure à Poppi, dans le Casentino, sur les listes de la corporation des *maîtres de pierre;* et il est certainement né dans cette petite ville.

C'est dans cette Florence, si riche en artistes originaux, un sculpteur tout à fait à part, un maître d'une originalité complète et qu'on ne peut rattacher à aucun de ses devanciers ; il a su se faire une manière et ses expressions sont à lui ; mais, par contre, sa grâce devient monotone car Mino est toujours un peu le même. Il est surtout remarquable par une tendresse, une douceur infinie, exquise et une délicatesse achevée. A dix pas c'est un maître qui disparaît ; il faut l'avoir immédiatement sous les yeux, ses expressions sont toutes de nuances, ses plis charmants, légèrement anguleux, et l'agencement des lignes, se complètent par des intentions d'une pureté virginale dans les yeux et dans les traits du visage. L'un des exemples les plus parfaits de sa manière, est le bas-relief commandé par l'évêque Salutati placé à Fiesole dans l'église, en face d'un sarcophage qui est une des œuvres les plus admirables du maître. Ce retable, que nous reproduisons ici, est divisé en trois compartiments ; au milieu, un groupe de la madone à genoux avec l'enfant Jésus et saint Jean ; et de chaque côté, saint Laurent et saint Remy. Sur l'entablement, l'artiste a singulièrement placé un buste très-vivant du Christ ; mais cette figure a peut-être un caractère trop réel. L'enfant Jésus, aux pieds de la Madone, tend la main vers le petit saint Jean. Mino, dans ces gestes enfantins est certainement sans rival.

Le retable de san Ambrogio est du même temps; il est plus important, mais il n'est pas supérieur. *La Badia* contient deux tombeaux remarquables du même maître, celui du comte Ugo et celui de Bernardo Giugni. Ces deux œuvres, très-belles, sont vivement influencées par celle de Santa Croce.

Comme œuvres certaines, on a encore deux bas-reliefs assez inférieurs, datés 1473, exécutés pour la chaire de Prato, et, à partir de cette année, c'est à Rome qu'il faut chercher l'artiste. Un de ses monuments les plus importants a disparu, il avait été commandé par le cardinal Barbo, à la mémoire du pape Paul II son oncle, dans l'église de Saint-Pierre. La destruction de la vieille basilique l'a fait disparaître, mais on en retrouve de très-beaux fragments dans la crypte.

A *Santa Maria in Trastevere*, Mino a signé *Opus Mini*, un beau tabernacle très-compli-



Matteo Civitali. — Fragment de Tombe (South Kensington Muséum).

qué de composition et qu'il a reproduit presque identiquement dans la sacristie de Santa Croce, de Florence. Il a fait école et, à Rome, on lui attribue induement un très-grand nombre d'œuvres qui ont certainement quelque chose de son caractère, mais qui ne sont certainement pas de lui.

A Santa Maria del Popolo par exemple, l'autel Borgia est certainement d'un élève ou d'un imitateur, le tombeau Riario, aux saints apôtres, celui des Savelli à Ara-Cœli, celui de Francesco Tornabuoni dans Santa Maria Sopra Minerva, devront être aussi rayés du catalogue définitif de son œuvre. Nous avons publié ici, au chapitre des Médicis, son buste de Pierre de Médicis le goutteux. Paris est assez riche en œuvres de Mino, la seule collection Dreyfus contient deux figures, la Foi et la Charité, et un buste d'un personnage florentin célèbre, Diotisalvi Neroni, que nous avons vu à l'Exposition universelle de 1878. A Pérouse nous avons vu récemment le retable de la chapelle Baglioni, qui rappelle celui de Santa Maria in Trastevere.

Mino est mort en 1484; on prétend qu'il se donna un effort en voulant déplacer des blocs de marbre dans son atelier. C'est à un des contemporains de Mino, Matteo Civitali, qu'il faut attribuer le fragment de tombe, d'un beau caractère que nous avons fait dessiner, d'après l'original aujourd'hui au South-Kensington Museum. Matteo, né à Lucques, en 1435, est mort en 1501.

ANTONIO POLLAJUOLO

(1429-1498)



Antonio Pollajuolo.

Il y a encore, de ce nom, une dynastie d'artistes, tous architectes, sculpteurs et orfèvres ; il n'y donc pas lieu de s'étonner si, dans les attributions des œuvres, on donne la plupart d'entre elles, et les plus belles, à celui de tous les Pollajuolo qui portait le plus haut le nom de la famille : à Antonio. C'est en effet, le plus célèbre; après lui vient Piero son frère, Simon, son cousin, surnommé *Cronaca* (auquel on doit la belle corniche qui couronne le Palais Strozzi) ; enfin Matteo, frère de Simone, sculpteur distingué aussi, élève d'Antonio Rossellino qui n'a pas pu donner toute sa mesure, parce qu'il a été enlevé à la fleur de l'âge. Ce nom de Pollajuolo indiquerait, au dire des chroniques du temps, la profession d'éleveur de volailles du père de l'artiste. De son nom, il est Jacopo di Giovanni Benci; mais le bizarre surnom est passé à la postérité.

Antonio est un élève de Ghiberti; il collabora avec lui à l'entourage de la porte de bronze du Baptistère d'Andréa Pisano, et on le reconnaît, dans ce concert de grands artistes, au fini de son exécution. C'est lui qui, dans ces délicates frises des montants, sculpta la fameuse caille voletant dans le feuillage, que le cicerone signale avec tant de persistance à l'admiration des étrangers.



Philippe de Médicis, archevêque de Pise, attribué à Pollajuolo.

Dans le fameux devant d'autel dont nous avons déjà parlé, qui fait partie du trésor du Dôme, et qui est dû à la collaboration de quatre à cinq artistes, il a exécuté, pour sa part, deux bas-reliefs, le *Banquet* et la *Danse d'Hérodiade*. Il était surtout orfèvre et nielliste au début de sa carrière ; il a travaillé avec Tommaso, fils de Maso Finiguerra qui est regardé comme l'inventeur de la gravure et qui a produit ces beaux *Baisers de paix*, dont nous donnons ici un spécimen; il s'est aussi exercé comme lui à cet art nouveau, et il nous reste quelques spécimens du plus haut intérêt : *le Combat des dix hommes nus*, dont le cabinet des Estampes conserve une épreuve signée et datée, et un autre *Combat des centaures*, souvent reproduit par lui avec modifications; c'est une composition bizarre qui a bien l'empreinte de son talent. Il a l'ubiquité du génie d'ailleurs, le sculpteur a fait ses preuves à Rome, au tombeau de Sixte Quint et à celui d'Innocent VIII, à l'église Saint-Pierre. Dans cette église de San Pietro

in Vincoli, rendue célèbre par le *Moïse* de Michel-Ange. Antonio a aussi travaillé aux portes de bronze. Comme peintre, ses œuvres sont rares, mais elles ont une singulière



Baiser de Paix, attribué à Maso di Finiguerra.

saveur; on a beaucoup vécu sur lui, un grand nombre des charmantes plaquettes de bronze, dont on forme aujourd'hui des collections, reproduisent des compositions qui sont

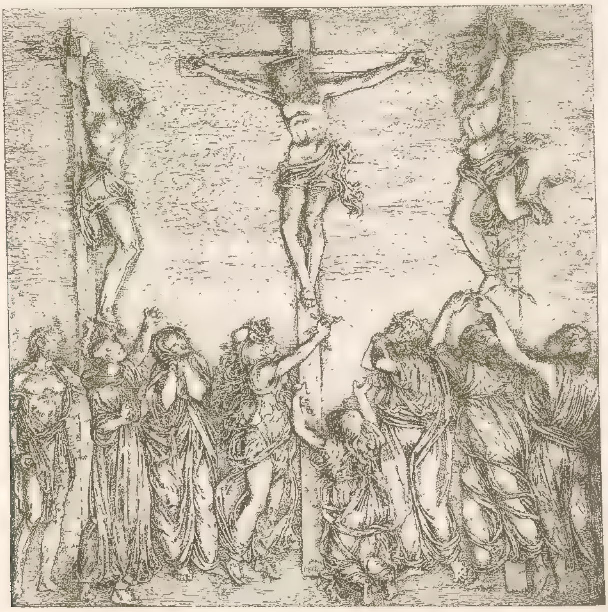
dues au Pollajuolo. Le *National Gallery* de Londres est bien partagé, en ce sens qu'il possède quatre toiles de ce maître : *le Martyr de saint Sébastien*, qu'on regarde comme son œuvre la plus importante, et qu'il a peinte pour l'autel de la chapelle Pulci, à San Sebastiano dei Servi à Florence; une *Vierge en adoration*, qui provient de la famille Contugi de Volterra; un *Ange Raphaël accompagnant Tobie*, provenant de la collection du comte Galli Tassi de Florence, et enfin un *Apollon* et *Daphné*, provenant de la collection W. Coningham. Aux Offices même, à Florence, on est moins riche qu'à Londres en peintures du maître; tous les visiteurs se rappeleront ce guerrier de profil avec sa riche armure se détachant sur un fond noir opaque; il rappelle la belle sculpture que nous donnons ici, tirée de la collection du *Bargello*. Le même musée offre aux visiteurs, comme une œuvre du Pollajuolo, sous le titre, le *Crucifiement*, une scène très-dramatique, un bas-relief en bronze plein de mouvement; Nous le reproduisons ici, mais nous ne croyons pas qu'il faille l'attribuer à ce maître ; ne faut-il pas plutôt, dans ces étoffes contournées qui flottent au vent avec des plis semblables à des vagues, reconnaître l'homme dont nous nous sommes efforcé de restituer la personnalité, et que nous avons poursuivi dans toute l'Italie : Agostino di Duccio.



Combat des Centaures. — Fac simile d'une Gravure d'Antonio Pollajuolo.

En 1484, le pape Innocent VIII ayant invité Antonio à venir à Rome, il y exécuta les travaux que nous avons mentionnés et il y mourut en 1498. On lui donna pour sépulture l'église de *San Pietro in Vincoli.*

Antonio Pollajuolo, si à la mode aujourd'hui parmi les amateurs, est cependant un artiste violent et exagéré, deux années nous séparent de la fin du siècle, et déjà ce n'est plus la grâce et la simplicité des Desiderio, des Majano et des Rossellini. Jusque-là on se pré-



Musée National (Bargello). — Crucifiement attribué au Pollajuolo (mais probablement d'Agostino di Duccio).

occupait surtout de l'idée, l'exécution ne venait qu'en second ordre et, avec une admirable concordance entre la conception et l'exécution, la forme était aussi belle que l'idée était pure. A partir d'à présent la forme deviendra tout, et l'âme sera quelquefois absente; puis, juste au moment où ces tendances s'affirment et où la décadence de l'art commence, se révèle un génie unique, un homme si grand parmi les hommes, que la pensée se trouble à l'idée de tant de génie : c'est Michel-Ange, un artiste qui ne procède que de lui et que peut-être personne ne doit chercher à imiter.

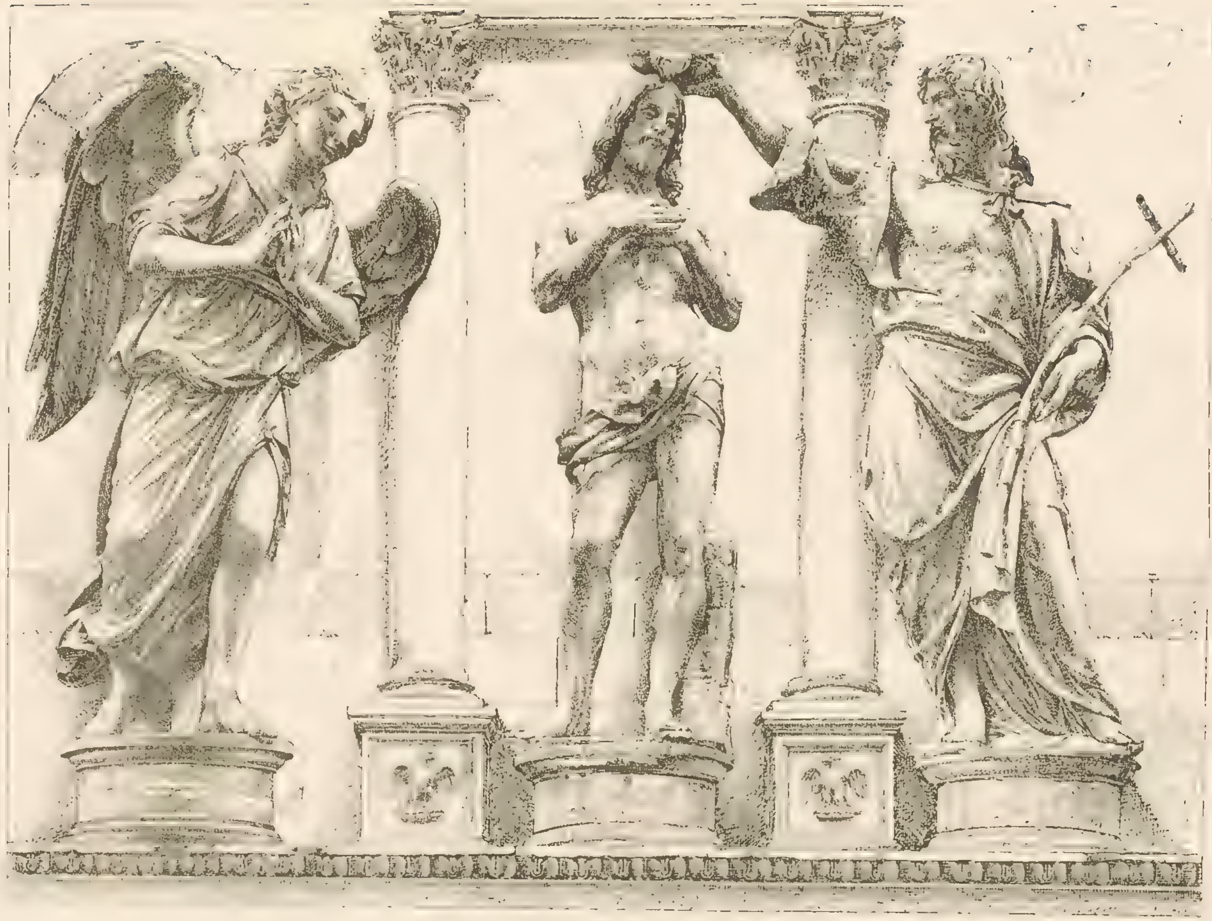
Avant d'aborder cette grande personnalité, indiquons en quelques lignes les derniers artistes de la fin du xve siècle. C'est d'abord *Andrea da Fiesole*, de son nom, Piero di Marco

Ferucci (1465-1526) qui a commencé le tombeau d'Antonio Strozzi, et auquel on doit le *Marcile Ficin* du dôme de Florence, Giovanni Ferucci, surnommé Cecca del Taddi, qui



Musée du Bargello. — Buste d'un Condottier, par A. Pollajuolo.

taillait le porphyre, et auquel on doit une assez jolie statue de la Justice sur une colonne, à la piazza Santa Trinita. *Bacio da Montelupo*, nommé di Giovanni d'Astorre Sinibaldi, (1469-1533) l'auteur d'une statue en bronze de *Saint Jean l'Évangéliste* à Or San Michele, et d'une statue de *Mars* au Frari de Venise, sur le tombeau de Benedetto Pesaro.



ANDREA CONTUCCI — LE BAPTÊME DE SAINT JEAN

Groupe en Bronze sur l'une des Portes du Baptistère — (L'Ange est de Spinazzi)

ANDREA CONTUCCI

(1460-1529)



Jacopo Sansovino



Andrea Contucci

Andrea Contucci del Monte Sansavino (1460-1529), architecte et sculpteur, a beaucoup produit et beaucoup voyagé ; il a vu et l'Espagne et le Portugal, et on trouve un Saint-Marc signé de son nom et un bas-relief en bronze à Coïmbre. Voltera lui doit de beaux fonts baptismaux, Gênes, une madone et un enfant Jésus; Florence lui doit ce groupe du Baptême du Christ, que nous avons reproduit ici, et qui orne la porte du Baptistère. Il n'aurait pas terminé la composition et Spinazzi aurait achevé l'ange, qui a effectivement un aspect lourd et empâté. A Rome, Andréa a exécuté deux tombeaux superbes, d'un grand aspect monumental, dont chaque morceau, pris indépendamment de la composition, peut passer pour une très-belle œuvre, mais dont l'ensemble est tourmenté, tumultueux et sans harmonie. Ce sont ces fameux tombeaux de Santa Maria del Popolo, du cardinal C. B. Della Rovere, et du cardinal Ascanio Maria Sforza, qui s'élèvent derrière le maître autel.

De Rome, Contucci passe à Lorette, où il sculpte les bas-reliefs de la Santa Casa. C'est encore une œuvre de valeur, mais nous n'avons plus ressenti là l'émotion qui s'était emparé de nous à Santa Croce, en face du Marsuppini et du Leonardo Bruni.

Un autre Florentin, Jacopo di Antonio Tatti (1477-1570), a pris le nom de son maître Sansavino et est devenu ce fameux *Sansovino*, dont le nom rayonne à Venise.

Après eux viennent les San Gallo, Guiliano (1445-1516) et Francesco (1494-1576). Le premier a sculpté le beau tombeau de Sassetti, dans Santa Trinita, au-dessous de la belle fresque du Ghirlandajo. Le second est l'auteur de cette curieuse statue de l'évêque de Cortone couchée sur le sol, dans la chapelle de la Chartreuse près de Florence; du groupe de la vierge de San Michele, du tombeau de l'évêque Angelo Marzi, dans l'angle, aux premières marches de l'autel à l'Annunziata, et de la statue de Paul Jove à la porte de la Laurentiana et de l'entrée de la basilique par le cloître. On lui doit enfin aussi, le tombeau de Pierre de Médicis au couvent du Mont-Cassin. Ce San Gallo a été certainement très-influencé par Michel-Ange. Il a des silhouettes de statue, des poses contournées et tourmentées qui

semblent empruntées au maître. C'est un des artistes dont la personnalité est la mieux écrite sur la pierre; il a l'expression exagérée, violente, le modelé excessif; il est *noueux*, et il se préoccupe surtout de l'effet décoratif. Son *Paul Jove*, son *Angelo Marzi*, et son *Bonafede* de la Chartreuse, sont de la même famille.

Benedetto da Rovezzano (1490-1550) est, de son nom, Bartolommeo Jacopo di Bartolommeo Casini, ses œuvres capitales en Italie sont les monuments de Pierre Soderini au Carmine, et celui d'Oddo Altoviti aux Saints Apôtres; malheureusement le temps ne nous a conservé que des fragments de son tombeau de saint Gualbert; en 1530, au siège de Florence, le tombeau a été brisé dans l'atelier même, et nous n'avons plus que les bas-reliefs du Bargello qui font regretter la destruction. Une très-singulière circonstance le fait, à plusieurs siècles de distance, le sculpteur du tombeau de l'amiral Nelson, si invraisemblable que soit le fait. Le cardinal Wolsey mort, Rovezzano alla en Angleterre pour lui élever une tombe, Henri VIII pressa l'exécution pour se l'attribuer à lui-même; il meurt avant, on le dépose avec Jane Seymour dans la chapelle Saint-Georges de Windsor. Vient Charles Ier, qui se destine à lui-même cette dernière demeure. Charles meurt sur l'échafaud, le Parlement fait fondre les statues de bronze et on garde seulement le sarcophage. Enfin Nelson meurt à son tour, et un arrêté royal lui destine cette urne sépulcrale.



Giuliano da San Gallo.



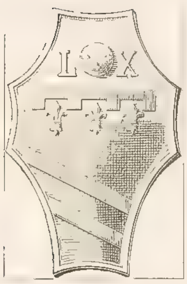
Antonio da San Gallo.

Le dernier sculpteur de la période est *le Torrigiano* (1472-1522). C'est un aventurier, un soldat, et surtout un brutal; c'est lui qui, d'un coup de poingt, a écrasé le nez de Michel-Ange dans une discussion d'atelier. Il a travaillé à Rome, à l'abbaye de Westminster, et il a vécu en Espagne. Il est mort à Séville, en 1522. En Espagne, il a laissé quelques œuvres en terre cuite; il y serait mort d'une façon assez dramatique et qui correspond à son caractère. Il aurait mis en pièces une statue qu'un grand seigneur ne lui payait pas assez cher, et celui-ci, pour se venger, l'aurait dénoncé au Saint-Office comme ayant porté la main sur les saintes images.

Quilliet, dans son volume *Arte Italiano in Spagna*, n'admet pas que le Saint-Office l'ait mis en prison et qu'il y soit mort, mais l'anecdote est dans le caractère. En tous cas, le Torrigiano doit à un acte de brutalité d'avoir vu passer à la postérité un nom que ses œuvres n'auraient peut-être suffi à rendre immortel. On ne saurait toutefois lui contester une certaine puissance.

MICHEL-ANGE BUONARROTI

(1474-1564.)



Dans le dernier quart du xv[e] siècle, juste au moment où l'art florentin a perdu les grandes personnalités par lesquelles il s'est imposé au monde tout entier, Michel-Ange naît le 6 mars 1474, au Castello di Caprera dans le Casentino, où son père était podestat. Il vient à Florence dès qu'il a l'âge de comprendre et, suivant l'exemple de son ami, le peintre Granacci, il entre dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo. Sa première œuvre est un tableau à la détrempe qui est aujourd'hui la propriété de lord Taunton; une sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jean et des anges; elle est inachevée et on y constate l'influence évidente du maître Domenico.

C'est encore Laurent de Médicis qui encouragea ses premiers efforts; on lui avait ouvert les collections réunies par le Magnifique, il y étudiait et y copiait l'antique quand, un jour, le prince ayant vu cette tête de faune qu'on conserve aux Offices que tout le monde croyait copiée sur les anciens, il voulut le pensionner et le loger au palais Médicis. Là, il vécut dans la société des illustres, et Politien lui suggéra même l'idée du *Combat des centaures* conservé à la casa Buonarroti. La mort de Laurent porta un rude coup au jeune sculpteur; on raconte qu'il abandonna le travail et passa de longues journées plongé dans une sorte de léthargie.

Il retrouva chez Pierre de Médicis l'affection que lui avait vouée Laurent, mais ce n'était plus l'atmosphère du palais du Magnifique, ce milieu intellectuel élevé, brillant et solide, où tous les grands humanistes se livraient aux plus hautes spéculations de l'esprit. Pierre, chassé de Florence, Michel-Ange voulut rester neutre, et se rendit à Venise un peu avant l'entrée de Charles VIII. De Venise, où on ne constate pas sa présence, il vient à Bologne, et là il exécute une statue dont on a souvent discuté l'autenthicité; c'est cet ange agenouillé portant un flambeau à l'autel de la châsse de saint-Dominique. A Bologne, il étudia avec soin et copia les bas-reliefs de Jacopo Della Quercia qui sont autour du portail de Saint-Pétrone; et Jacopo, dans la *Création d'Eve* peinte par Michel-Ange au plafond de la Sixtine, aura eu la gloire d'inspirer un aussi grand génie.

Nous n'indiquerons ici que les grandes étapes de cette illustre existence. De Bologne, Michel-Ange va à Florence et, à cette époque de sa vie, il se livre à la lecture de l'Écriture et des livres saints, avec une telle ardeur que toute son esthétique s'en ressent. Destiné sans doute à être protégé par les Médicis, il retrouve un ardent protecteur dans Laurent, fils de Pierre-François de la branche cadette. C'est le moment où il exécute ce *Cupidon* que le cardinal Riario acheta comme un antique trouvé au sein de la terre, où un mystificateur, doublé d'un spéculateur, l'avait enfoui. Ce fut l'occasion d'un voyage à Rome pour

Michel-Ange, il y exécuta un autre *Cupidon* qu'on retrouve aujourd'hui au South Kensington de Londres, et un *Bacchus* commandé par un gentilhomme romain nommé Jacopo Galli. Michel-Ange avait alors vingt-quatre ans; une de ses premières œuvres importantes figure aujourd'hui à Saint-Pierre, c'est cette superbe *Pieta* sur laquelle il voulut graver son nom parce qu'il avait entendu un visiteur l'attribuer à Cristoforo Solari.

Ce premier séjour à Rome ne fut pas de longue durée, le sculpteur revient à Florence où il signe un contrat avec le cardinal Piccolomini pour un travail d'ensemble très-considérable, mais qu'il aura laissé inachevé sans doute et dont, en tout cas, on ne retrouve pas la trace. C'était l'année 1503, la fabrique du Dôme avait en magasin un colosse de marbre de Carrare qu'un sculpteur inhabile avait gâté; on désirait l'utiliser; la plupart des sculpteurs avaient refusé cette tâche, Michel-Ange l'accepta et en tira le *David,* qu'on plaça sur la *Ringhiera* du palais de la Seigneurie à la suite d'une cession faite par la corporation des marchands de laine à laquelle il appartenait. C'est une œuvre admirable par sa grandeur, son aisance et sa noblesse. La *Madone et l'Enfant Jésus* des Offices est du même temps; et il produisit aussi la *Sainte Famille* de la tribune, toile dure et désagréable que le temps aura sans doute endommagée. Le fameux Carton de la *Bataille de Pise*, entièrement détruit aujourd'hui, mais dont tous les historiens et chroniqueurs du temps parlent avec la plus grande admiration, appartient aussi à la même époque. Les historiens en parlent avec admiration, mais il n'en reste que le souvenir.



Cependant la renommée de l'artiste grandissait chaque jour; Jules II régnait à Rome, il l'appela pour lui confier le mausolée qu'il avait projeté de se faire construire de son vivant dans l'église Saint-Pierre. On hésita longtemps sur l'emplacement, la chapelle proposée était trop-petite, l'architecte San Gallo désigna la nouvelle tribune de Nicolas V pour une construction spéciale; enfin on en arriva à décider la destruction de la vénérable basilique de Saint-Pierre pour la reconstruire de fond en comble; décision à jamais regrettable. Michel-Ange cependant faisait son projet, colossal, avec tout son ensemble architec-



RAPHAEL SANZIO — LE PAPE JULES II

Collection du Palais Pitti

tural qui ne comportait pas moins de cinquante statues. Le pape impatient de voir commencer l'œuvre l'envoya à Carrare pour assister à l'extraction des marbres, il y perdit six mois. Il revint, prit un atelier au Vatican, et le Pape, dont les appartements communiquaient avec cet atelier par un pont provisoire, venait rendre visite au sculpteur. C'est là qu'il ébaucha le fameux *Moïse*, de San *Pietro in Vincoli*, les deux *Prisonniers* et aussi la Victoire destinés au tombeau de Jules. Depuis neuf mois, Michel-Ange ne s'occupait que de ce projet, quand le pontife changea d'idées; le sculpteur de son côté avait besoin d'argent, on lui opposait une force d'inertie, et on le recevait avec hauteur; sa fierté s'en offensa, il écrivit alors au Saint-Père: « Chassé ce matin même de votre palais, d'après les ordres formels de Votre Sainteté, qu'il me soit permis de vous dire que si d'aventure vous avez besoin de moi, vous devrez me chercher partout ailleurs qu'ici à Rome. » Et effectivement le sculpteur prit la route de Florence où bientôt cinq cavaliers le rejoignirent avec une lettre de Sa Sainteté, à laquelle il répondit par un refus. Arrivé à Florence il y eût trois demandes officielles à la Seigneurie, et déjà les Florentins craignaient de voir le Pape Jules II leur déclarer la guerre; ils le craignaient d'autant plus, que Pérouse et Bologne s'étant révoltées, le pontife marchait contre elles à la tête des armées. Michel-Ange, lui, méditait de fuir à Constantinople où un Sultan, qui était un homme de génie, voulait lui faire relier le faubourg de Pera à la rive opposée. Le Pape enfin entré dans Bologne par la force, et décidé à dresser sa statue sur la place, envoya le cardinal légat à la Seigneurie et l'autorisa à négocier le retour de Michel-Ange.



Le David de Michel-Ange à l'Académie des Beaux-Arts.

Il n'y avait plus à reculer, et le sculpteur parut devant Jules II. C'est à cette entrevue qu'il faut rattacher la curieuse anecdote qui nous montre le pontife tourner vers un monsignor le courroux qui menaçait le sculpteur, parce que ce prélat, avec une bonne intention, fait remarquer que Michel-Ange a péché par ignorance, « de telles gens ne sachant rien en dehors de leur métier. » Le résultat de cette réconciliation fut l'érection de la statue de bronze du pontife sur la grande place de Bologne. « mets une épée dans la main gauche

et non pas un livre, avait dit le Pape, je n'ai jamais passé pour un lettré. » Cette œuvre importante fut brisée par la populace au retour de Bentivoglio soutenu par les armes françaises.

C'est le même Jules II qui, à la même époque, conçut l'idée de faire peindre à fresque la chapelle Sixtine. Michel-Ange disait de lui-même qu'il était né sculpteur et qu'il n'aurait



La Madone de Marbre des Offices.

jamais dû aborder la peinture. La statuaire était son art par excellence; il l'a répété en prose et en vers. Cependant, l'œuvre extraordinaire qu'il mena à bonne fin en deux années de travail, a fondé à jamais son nom, comme peintre. Il a atteint au sublime, sans même se soucier du *procédé;* tout, pour lui, consistait dans la pensée et dans la forme. On raconte, qu'ignorant les moyens matériels de peindre à la fresque, il appela des Siennois très-habiles, leur demanda de lui montrer les procédés, et, une fois maître du secret, il les congédia et s'enferma pendant dix-huit mois sans permettre même au pontife de voir son œuvre. Commencée en mai 1505, en 1513, lorsque le Pape mourut, la chapelle n'était point encore ouverte au public. Cependant Jules II, le matin de la Toussaint, força la porte de l'artiste

après dix-huit mois d'attente, et il resta émerveillé. Il était homme à comprendre la hauteur de pensée de la conception et à ressentir la terrible impression qu'elle peut faire sur une âme ouverte aux sensations du beau.

A partir de ce moment, Léon X succède à Jules II et le génie du maître est soumis à une rude épreuve ; Léon était, on le sait, un Médicis ; il avait formé la résolution de finir



Michel-Ange Buonarotti. — Les Parques. — Collections du Palais Pitti.

la basilique de San Lorenzo, panthéon de ses aïeux. Au lieu de permettre à Michel-Ange de finir le tombeau de Jules II qui devait être une œuvre colossale pour le sculpteur, il l'appela à Seravezza pour extraire des marbres et lui fit perdre cinq années de sa vie en d'obscurs travaux, tout matériels ; et, si on en croit le grand sculpteur lui-même dans sa correspondance, Le Bramante et Raphaël lui-même, n'auraient pas été étrangers, par leurs intrigues, à ces singulières décisions du pontife.

En 1517, Michel-Ange revint encore à Rome s'entendre avec le Pape pour les travaux

de la sacristie de San Lorenzo, et, presque secrètement, on le vit travailler au tombeau de Jules II, qui, bien décidément, était son œuvre de prédilection. Le règne d'Adrien IV, qui n'avait aucun goût pour les lettres ni pour les arts, lui fournit l'occasion de s'adonner à cette œuvre pendant une année entière ; mais Clément VII (Jules de Médicis) venant à occuper le trône pontifical, la vie de l'artiste devint fiévreuse, difficile, obsédée, tellement les engagements qu'on lui faisait contracter, étaient au-dessus des forces humaines. D'un côté,



La Nuit. — Figure allégorique. — Tombeau des Médicis.

Laurent, duc d'Urbin, le pressait d'achever le tombeau de son oncle Jules II, de l'autre, Clément VII, encore cardinal et même évêque, ou simple monsignor, avait rêvé de voir achever la Sixtine, et conçu l'idée de faire peindre le *Jugement dernier* par Michel Ange.

Au milieu de tous ces tourments il peignait *les Trois Parques* du palais Pitti, un de ses rares tableaux de chevalet. C'est une époque de réelle torture pour l'artiste, il existe une lettre de lui qui est un monument; elle est adressée à Messer Luigi del Riccio qui avait été l'agent du Pape pour les contrats. « La peinture, la sculpture, la fatigue et la bonne foi m'ont ruiné et tout va de mal en pis. Il aurait bien mieux valu pour moi que, dès ma

jeunesse, je me fusse établi marchand d'allumettes (*Zolfanelli*). » Ainsi parle un des plus grands génies de l'humanité; et, quand on suit pas à pas cette existence, on assiste à un martyre. « Chaque jour je suis lapidé comme si j'avais mis Jésus-Christ en croix. » Ce monument cependant ne fut jamais terminé, il nous reste des fragments qui sont à eux seuls des merveilles sans rivales, le *Moïse* par exemple et les *Prisonniers* du Louvre.

Les deux tombeaux de la sacristie neuve de San Lorenzo, demandés à Michel-Ange, par



Le Jour. — Figure allégorique. Tombeau des Médicis

Clément VII en 1523, pour contenir les cendres de ses deux parents, Julien duc de Nemours et Laurent duc d'Urbin, devaient être conduits avec plus de promptitude et de suite. Il fallut pourtant douze années pour accomplir l'œuvre d'ensemble au point de vue architectural, et il faut remarquer que ces douze années sont traversées par de grands événements, et, entre tous, le plus terrible : le siége de Florence par les troupes de Charles-Quint, où on voit Michel-Ange, transformé en ingénieur, fortifier les collines de San Miniato.

Florence prise, le sculpteur dut se soustraire à la colère du Pape, dont Charles-Quint n'était que le porte-glaive. Il se cacha; mais, par un *bando* publié dans la ville, le pontife annonça qu'il pouvait rentrer sans danger. L'amour de son art le fit revenir à San Lorenzo

où il acheva les deux tombeaux. De chaque côté du sarcophage de Julien il accouda ces deux prodigieuses figures auxquelles on a donné le nom de la *Nuit* et le *Jour :* sur celui de



La Charité de Michel-Ange. — la Sacristie neuve de San Lorenzo.

Laurent, qu'on appela le *Pensieroso*, à cause de son attitude rêveuse, il plaça l'*Aurore* et le *Crépuscule.* Il compléta l'ensemble par ce groupe de la *Vierge* et de l'*Enfant Jésus*, figure absolument *Michelangesque*, qui est empreinte d'un tel cachet de grandeur qu'il est impossible de déterminer sa dimension véritable par le coup d'œil.

Le tombeau des Médicis n'était pas encore terminé quand Michel-Ange découvrit la grande fresque du *Jugement dernier*, en 1541, le jour de Noël. « Le monde entier, dit Vasari, fut rempli d'admiration et de stupeur. »

C'est à cette époque de sa vie, à soixante-quatre ans, que cet être sublime ressentit une passion chaste et profonde pour la célèbre Vittoria Colonna, marquise de Pescara, fille de Fabrizio Colonna et d'Anna de Montefeltro, mariée à Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescara, mort en 1525 de ses blessures à la journée de Pavie. Son influence fut profonde. « Je ne peux, dit-il, détourner mes regards des siens; j'y reconnais la lumière qui me guide vers Dieu. » Neuf ans il vécut près d'elle, nourrissant pour la Vittoria une passion qui fait penser à celle que le Dante eut pour Béatrice, liaison spirituelle qui unit et épure les âmes sans jamais éveiller les désirs du corps. Le jour où elle mourut, il entra dans le palais Colonna et la vit sur son lit de parade; il prit la main et la baisa, mais plus tard, dans un sonnet qu'il lui consacra, il exprima son regret de n'avoir pas déposé un baiser sur ce beau front pâli par la mort.



Michel-Ange dessiné d'après Nature à Rome
par François de Hollande.

En 1560, Michel-Ange était encore à Rome occupé de ses grands travaux de Saint-Pierre; en passant devant le Dôme dont Brunelleschi avait couronné la cathédrale de Santa Maria del Fiore; on l'avait entendu murmurer ces mots : « Je te prendrai et je te lancerai dans les cieux. » Il avait tenu parole et il couronna Saint-Pierre de Rome de cette splendide coupole qui, vue du Monte-Pincio, ou dominant la campagne de Rome de sa silhouette élégante et noble, produit un effet si grandiose.

Ce grand sculpteur qui fut à la fois un grand peintre, un architecte sublime et un magnifique poëte, s'éteignit à près de quatre-vingt-dix ans, et sa fin fut digne de sa vie. Il avait demandé à être porté à Florence et enterré à Santa Croce; mais Pie IV prétendit lui élever dans Saint-Pierre un monument digne de lui. Florence qui souffrait déjà de ne pas posséder les restes du plus grand de ses enfants, du Dante, celui dont Michel-Ange lui-même avait proposé de sculpter le marbre funéraire, usa de ruse pour posséder le corps de Michel-Ange : on l'enferma secrètement dans un ballot de marchandises comme les Vénitiens avaient fait du corps de Saint Marc à Constantinople.

La cérémonie fut splendide, et tout le peuple florentin vint contempler l'illustre mort à

visage découvert dans son cercueil. Nous produisons ici un document tout à fait nouveau, qui a été certainement dessiné sur nature du vivant de l'artiste. Nous le devons à l'obligeance de M. Graux, bibliothécaire à la Sorbonne ; il est extrait d'un album conservé à l'Escurial ; dessiné par François de Hollande qui avait connu Michel-Ange à Rome.

Benedetto Varchi, prononça l'oraison funèbre. Plus tard Vasari fut chargé d'élever le tombeau, qui n'est pas digne d'un tel génie; mais il aurait fallu Michel-Ange pour honorer Buonarroti.



Michel-Ange Buonarroti, par Léone Léoni.



Vittoria Colonna.
Marquise de Pescara.

On est forcé de dire que l'influence d'un tel artiste fut funeste à ceux qui vinrent après lui. Le caractère était si nettement accusé, la personnalité si évidente, qu'un grand nombre de ceux qui succédèrent, prenant seulement pour eux l'étrange contour, la recherche excessive de l'ostéologie, on vit se créer une école *Michelangesque*, redondante, violente, excessive, parfois même brutale et grossière. Après avoir produit quelques hommes de talent comme Montelupo, Simone Mosca, Lorenzetto et Montorsoli, il y eut encore un regain d'illustration avec Baccio Bandinelli, Tribolo et Jean de Bologne ; mais le génie florentin commençait à se tarir, l'arbre fécond voyait la séve se retirer de ses branches. Michel-Ange avait été au XVIe siècle une exception grandiose qui faisait penser à la merveilleuse période à laquelle il avait succédé.



Baccio da Monte Lupo.

Rafaello Sinibaldi da Montelupo, né en 1505 et mort à Orvieto en 1570, est un des élèves les plus forts de Michel-Ange, et il a mérité que son maître lui confiât l'exécution de certaines statues du tombeau de Jules II ; on lui permit d'achever celles qu'il avait commencées, comme la *Lia*, la *Rachel*, un *Prophète* et une sybille ; il était aussi architecte, et fut chargé de l'édification de la partie neuve du château Saint-Ange, où il a exécuté aussi certains ouvrages de sculpture ; plus tard il avait conquis assez de renommée pour avoir la direction de la partie architecturale du dôme d'Orvieto.

Lorenzo del Campanaro, surnommé Lorenzetto, né le 13 juin 1490 et mort en 1541, n'a laissé que peu de traces, on lui doit une partie du tombeau du cardinal Portiguerra, au dôme de Pistoia et la

statue de *Jonas* pour la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo à Rome. On a souvent voulu attribuer cette statue à Raphael Sanzio, et, récemment encore, lorsque nous avons étudié dans cette belle église les tombeaux du Sansovino, nous avons entendu les ciceroni donner au *Jonas* cette illustre origine ; il faut simplement dire que Raphaël en a dessiné la silhouette, et que Lorenzetto a fait la maquette d'après le Divin Sanzio. C'est le cas pour beaucoup de statues qui ont un aspect Michelangesque : le grand sculpteur trouvait l'heureuse silhouette, et quelque praticien habile la tirait du marbre : l'effet des œuvres exécutées dans de telles conditions est toujours considérable, parce que la ligne générale de la statue est la première condition de la sculpture et on conçoit aisément que lorsqu'un grand artiste comme Michel-Ange ou Raphaël conçoit une œuvre, la main qui l'exécute n'a plus dès lors qu'une importance pour ainsi dire secondaire.



Lorenzetto.



Simone Mosca.

SIMONE MOSCA, est un homme inférieur qui n'était l'élève de Michel-Ange que de seconde main, car il travaillait dans l'atelier de Montelupo ; il était du même âge que Michel-Ange et il est mort longtemps avant lui. On lui doit les ornements de la chapelle Cesia, à *Santa Maria Della Pace*, à Rome, et ceux de la chapelle des Mages, au dôme d'Orvieto. Un autre de ses disciples, FRANCESCO CIOLI, surnommé *Il Moschino*, a aussi travaillé à cette même chapelle où il a laissé un groupe de Dieu le père avec des anges, une Visitation et un Sébastien d'une belle tournure.



Fra Giovanni Angiolo Montorsoli.

FRA GIOVANNI ANGIOLO MONTORSOLI, est le plus célèbre après Montelupo ; Michel-Ange avait déjà quarante-cinq ans lorsque ce jeune homme se présenta pour étudier sous ses ordres à Saint-Pierre de Rome. Il avait d'abord été à l'école d'Andrea Ferrucci, à Fiesole et était bon praticien. En 1527, le grand artiste du tombeau des Médicis l'employa dans la sacristie nouvelle, et depuis 1531 jusqu'à 1534 il resta sous ses ordres. Il aura, au moins, la gloire d'avoir attaché son nom à des œuvres comme le *Julien* et le *Laurent de Médicis* des

tombeaux de San Lorenzo. Il a aussi voyagé en France où déjà François I[er] cherchait à attirer nos artistes, formant cette École de Fontainebleau, qui donna une si vive impulsion à la Renaissance. L'Annunziata de Florence lui doit cette chapelle des peintres décorée en stucs où il faut surtout remarquer son *Moïse* et son *Saint Paul*. Il a travaillé à Genève, à Messine, à Naples et à Bologne. A Naples, à *Santa Maria del Porto*, il a laissé le tombeau de J. Sannazaro. A Gênes, on voit, dans la villa du prince Doria, un *Jupiter* colossal de fière tournure, et dans l'église Saint-Mathieu, il a laissé quelques statues de marbre et de stuc qui font penser à un Michel-Ange exagéré. La fameuse fontaine de Messine, si compliquée, élevée à la gloire d'un Médicis, est toute entière de sa main et en 1560, après tous ces déplacements, il revint terminer la *chapelle des peintres*, à l'Annunziata. C'est là qu'on déposa son corps le 1[er] septembre 1563; il eut le suprême honneur d'avoir pour panégyriste Michel-Ange lui-même qui prononça son oraison funèbre.

BENVENUTO CELLINI

1500-1571



Benvenuto Cellini.

C'est une personnalité exubérante, un nom sonore, un caractère brillant, hardi, entreprenant, vif jusqu'à l'assassinat, artiste et enthousiaste jusqu'au crime; moitié bretteur et moitié condottière; une nature très-curieuse, très-remuante, pleine de soubresauts, capable de générosité et de dévouement à ses heures. Un certain cynisme naïf l'a porté à se peindre lui-même pour la postérité, avec une sincérité qui désarme le lecteur.

C'est dans ce singulier livre qui s'appelle *les Mémoires de Benvenuto Cellini*, qu'il faut lire les péripéties de cette existence tourmentée; elle ressemble beaucoup plus à la vie d'un capitaine d'aventure qu'à celle d'un sculpteur et d'un orfèvre.

Il naît à l'art sous Cosme I[er], qui était assez passionné pour les choses de l'esprit; son père, Giovanni Cellini, le destinait à la musique. Il était naturellement porté vers les arts plastiques, et on le vit entrer malgré sa famille chez Antonio di Sandro, artiste en renom. Dès ses premiers pas il se signala comme un batailleur et, compromis dans une *baruffa*, il s'enfuit à Sienne, puis à Bologne. De retour à Florence, Torrigiano, ce brutal qui a écrasé le nez de Michel-Ange, veut l'emmener en Angleterre pour l'aider à exécuter le tombeau de Henri VII; il refuse, et part pour Rome avec un sculpteur sur bois du nom de Tasso. Dès ce moment sa vie se divise en trois périodes, Rome, Paris et Florence. A Rome, il reste près de vingt-deux ans au service de Clément VII, il se distingue par de petites œuvres d'orfévrerie tout à fait exquises, salières, candélabres,

montures de diamants ingénieusement disposés, médailles d'or fines et élégantes qu'on porte au bonnet, et coins de monnaies pour le pontife. Il n'a de rival alors, dans ce genre, que le célèbre Caradosso de Milan. Il nous a laissé dans son livre une description de la



Cosme Ier. — Buste en Marbre et porphyrisé, par Benvenuto Cellini (aux Offices).

fameuse agrafe de chape exécutée pour Jules II : le pape la paya trente-six mille ducats.

Benvenuto assista, en 1527, au fameux sac de Rome par le cardinal de Bourbon. Il prit une part active à la défense, et, si on en croit son propre témoignage, réfugié dans le château Saint-Ange, où il commanda l'artillerie, il aurait tué, en lançant un projectile, le cardinal de Bourbon lui-même, et blessé le prince d'Orange. La postérité s'est toujours

défiée de cette assertion de Cellini, et ces deux coups trop heureux pour un seul assiégé, ont été contestés. Il aurait dû assister au siége de Florence, car Orazio Baglioni qui commandait la défense l'avait nommé capitaine, mais il quitta la ville et s'enfuit à Rome ou il accepta les travaux que Clément VII lui confiait. Sous Paul III, il était encore dans cette ville lorsque, raillé par un confrère, l'orfèvre Pompeo, il se fit justice lui-même et le poignarda. Naturellement il fallut fuir encore pour éviter la justice et les représailles; mais le pontife avait besoin de lui, et, comme on s'étonnait qu'il lui eût accordé sa grâce avec un sauf-conduit, il répondit que des hommes comme Cellini étaient au-dessus des lois. Rome pourtant ne l'avait pas

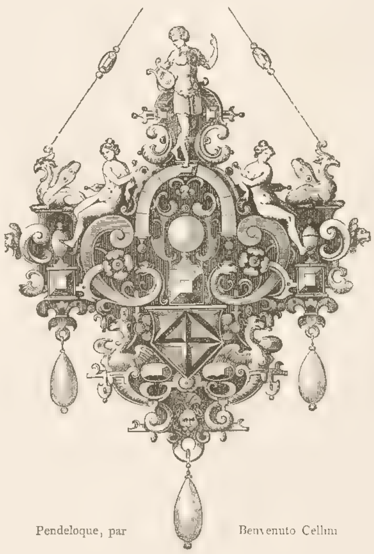


La Diane de Fontainebleau, par Benvenuto Cellini.

absous, et le pape lui-même, tout en acceptant ses travaux et jouissant de ce merveilleux talent, lui gardait encore rigueur : il résolut de passer en France et y entra par la Suisse, après mille aventures au devant desquelles il courait. Le roi François Ier le reçut à Lyon et l'attacha à sa personne; mais il tomba malade et revint à Rome, où on l'accusa d'avoir dérobé les joyaux du Saint-Siége. La vérité est qu'il les avait fondus par ordre de Clément VII pendant le siége; on le garda néanmoins deux ans dans le château Saint-Ange. Son séjour dans la prison est curieux à lire dans son récit, il y contracta des habitudes de piété qui touchaient à l'ascétisme. Il trouva le moyen de s'évader, fut repris et enfin grâcié par l'influence du cardinal Hippolyte d'Este.

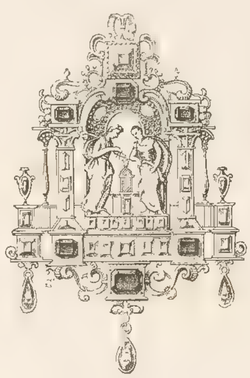
François Ier le réclamait, il vint en France, et c'est de cette époque que datent ses

merveilleux joyaux qui figurent aujourd'hui dans notre galerie d'Apollon du Louvre. Très en faveur auprès du souverain, dont il a laissé une médaille, il reçut de lui en don, l'hôtel du Petit-Nesle, occupé alors par le prévôt Jean d'Estouteville; cet hôtel contenait une distillerie, une imprimerie et une fabrique de salpêtre. La prise de possession, par la force, de l'asile donné par le roi, est un des épisodes les plus curieux des *Mémoires*. Le prévôt refusait de livrer la résidence; Benvenuto, qui ne rêvait que bataille, arma ses ouvriers et élèves Ascanio et Paolo Romano, et fit le siége de l'hôtel. Parmi les assiégés se trouvait un favori de la duchesse d'Etampes, qui épousa sa querelle et demanda justice au roi; il y eut procès, et, cette fois comme toujours, sans attendre les juges, Cellini se fit justice, et *taillada* la figure de ses adversaires.



Pendeloque, par Benvenuto Cellini

François Ier fut véritablement enthousiaste de Cellini, et c'est en France qu'il s'attaqua pour la première fois à une œuvre sculpturale de grande dimension; jusque-là il était resté orfèvre : on lui confia le motif principal de la porte d'entrée du château de Fontainebleau, et il personnifia la *Fontaine-Belle-Eau* sous les traits d'une nymphe couronnée de fruits, qui repose sur les flots, le bras droit passé au cou d'un cerf dont la tête est couverte de ramures, le bras gauche appuyé sur une urne de laquelle s'échappent des eaux abondantes où viennent se désaltérer des daims, des sangliers et de grands levriers de chasse.



Bijou Or et Émail. - Benvenuto Cellini.

L'œuvre n'est pas à la hauteur du nom de l'artiste, qui n'était alors qu'un orfèvre habitué à des figures de dimension minuscule. C'est le Louvre qui la possède aujourd'hui; en 1547, après la mort du roi, Henri II en fit présent à Diane de Poitiers qui la fit encastrer au-dessus de la porte du château d'Anet. A la Révolution M. Alexandre Lenoir la fit transporter au musée des Augustins, et de là elle est venue prendre sa place au musée de la Renaissance.

Nous ne connaissons les grandes commandes de François Ier, en objets d'orfévrerie, surtouts de table et objets de dressoir, que par les *Mémoires* de Cellini; c'est à la collection Ambras, de Vienne, qu'on peut voir la fameuse salière exécutée pour le cardinal Hippolyte d'Este, offerte par ce dernier à François Ier, et enfin donnée en présent, le 22 octobre 1570, par Charles IX à l'archiduc Ferdinand, oncle de sa fiancée, fille de Maximilien III. Nous



Plateau d'Aiguière en Argent repoussé, exécuté pour la Maison de Médicis, attribué à Benvenuto Cellini mais probablement de Gaspero Mola.

reproduisons ici deux de ces nombreux bijoux et pendeloques dont les dames romaines étaient si enthousiastes au temps où le grand orfèvre les exécutait à Rome, et nous donnons aussi une superbe vasque exécutée pour le pape Clément VII, et à ses armes qui, attribuée jusqu'aujourd'hui à Benvenuto, pourrait être donnée à quelqu'un de ses élèves, étant donné qu'elle ne figure nulle part dans ses *Mémoires*.

Il y avait longtemps, depuis l'assaut de l'hôtel du Petit-Nesle, que Cellini n'avait donné quelque preuve de la violence de son caractère ; comme le Primatice était à Fontainebleau,

le roi lui demanda en même temps qu'à Benvenuto un projet de fontaine pour le château; le projet de son rival fut accepté, et notre orfèvre menaça le peintre de « le tuer comme un chien », s'il soufflait un mot de l'affaire. Le roi eut encore la mansuétude de ne pas se fâcher, mais il ne s'opposa pas au départ de ce dangereux personnage, lorsque le cardinal de Ferrare sollicita son départ.

C'est à cette époque de sa vie que Cellini, présenté à Cosme de Médicis, à Poggio, à Cayano, reçut la commande de sa fameuse statue de *Persée*, qui orne aujourd'hui la *Loggia dei Lanzi. (Voir aux monuments.)*

Rien ne peut dispenser de lire, dans les *Mémoires*, la page relative à la fonte de la statue; c'est un chef-d'œuvre de mouvement et de vie. L'œuvre elle-même, que nous avons présentée ici, avec toutes les statues qui ornent le piédestal, est d'une élégance suprême et d'un inattendu qui frappe le spectateur. C'est la personnification d'une certaine époque de la Renaissance; nous ne pouvons, dans ces études à vol d'oiseau, entrer dans le détail des choses, mais là encore il y eut pour l'artiste matière à contestation : il demanda dix mille écus d'or pour son salaire, et le grand-duc, ayant nommé Girolamo Degli Albizzi comme arbitre, on réduisit la somme à trois mille sept cent cinquante écus.

On peut passer sous silence ses luttes contre Baccio Bandinelli et l'Ammanati, mais partout il eut mêmes aventures, suscitées toutes par un caractère irascible, violent et indomptable. On s'étonne qu'un pareil homme ait pu s'asseoir sous sa lampe à la nuit close pour rédiger des *Mémoires*, un *Traité de l'orfévrerie* et un *Traité de la sculpture.* Ces deux écrits sont curieux, parce qu'ils nous donnent les procédés du temps, mais les *Mémoires* sont regardés, à juste titre, comme un chef-d'œuvre, malgré une exagération évidente. C'est encore la peinture la plus vive qu'on connaisse des mœurs des artistes de la Renaissance. Les *Mémoires* sont un roman de cape et d'épée, un singulier mélange d'enthousiasme, de mensonges, de belles pensées, de préceptes d'art professés par un très-grand artiste, et un tissu d'aventures étranges dignes de quelque capitan, ou de quelque bravo du XVI[e] siècle. A côté des fameuses chroniques de Bonaccorso Pitti, le livre de Benvenuto restera comme un classique. Ce n'est pas du style sans doute, mais c'est un style, personnel, vivant, un tableau de mœurs, un écho sonore de l'existence de tous ces aventuriers de génie qui font du XVI[e] siècle italien une époque si vivante, si tourmentée et si pleine de haute fantaisie.

Il était cependant humain et reconnaissant, il a vénéré Michel-Ange et reconnu la supériorité de Caradosso, et il adopta les six enfants de sa sœur Liberata Tassi restée veuve. Il était aussi poëte et a laissé des sonnets, des madrigaux, des hymnes au Seigneur, des vers amoureux et des satires.

En décembre 1570, il tomba malade et mourut le 13 février 1571, ayant laissé sa fortune à sa femme et à ses trois enfants; on lui fit de belles funérailles et son corps fut déposé dans un caveau à l'*Annunziata*, dans la maison du chapitre.

On s'obstine trop à voir dans Benvenuto un ingénieux orfèvre qui sait allier l'or à l'émail et aux pierres précieuses en de charmantes compositions pleines de fantaisie. Il a du souffle comme sculpteur, et si l'occasion lui avait été donnée de produire dans cette voie, il aurait montré ce dont il était capable.

BACCIO BANDINELLI

(1493-1560)



Baccio Bandinelli.

Baccio est, comme Cellini, élève de l'orfèvre Michel Angelo di Viviano; si on en croit ses contemporains, ce fut un monstre d'orgueil et un assez vilain homme. Il n'y a pas une de ses œuvres qui n'ait excité la verve railleuse de ses contemporains; et ses statues, même les plus célèbres, furent l'objet de démonstrations publiques qui s'adressaient sans doute plus au caractère privé de l'artiste qu'à son infériorité.

Baccio jouit cependant de la faveur de Cosme Ier, et toute sa vie fut employée à exécuter les commandes de Médicis. Sa faveur cependant n'était pas telle que le duc fermât l'oreille aux propos malicieux de Benvenuto, ennemi déclaré de Baccio : et souvent les deux artistes se livrèrent, en présence de Médicis, à de tels assauts de paroles amères que le duc s'était fait un plaisir de les exciter l'un contre l'autre, pour jouir de cette lutte pittoresque, dans laquelle on employait les arguments salés du Marché Vieux. On est allé un peu loin cependant dans la voie du dénigrement à l'égard de Baccio : on l'a accusé d'avoir détruit le sublime ouvrage de Michel-Ange, le carton représentant un épisode de la guerre de Pise; on a fait remarquer avec raison que si Bandinelli s'était réellement rendu coupable d'un tel méfait, Cellini, dans ses *Mémoires*, n'aurait pas manqué de porter cette accusation contre lui. On prétend qu'entre autres ridicules, ce sculpteur (auquel on ne peut après tout contester une certaine puissance, mais qui reste un homme médiocre, si on le compare aux grands artiste du XVe siècle), avait la faiblesse de dire qu'il n'avait qu'un seul rival et peut-être un seul égal : Michel-Ange. La postérité lui a fait payer cher son outrecuidance.

L'histoire du groupe d'*Hercule et Cacus*, qui se dresse aujourd'hui sur la place de la Seigneurie, est tout à fait plaisante, elle est à lire toute entière dans les *Mémoires* de Cellini. La critique de cette œuvre célèbre a été faite par Benvenuto en face du grand-duc lui-même, et en présence de son rival. « Si l'on rasait les cheveux de ton Hercule, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir la cervelle. On ne sait si sa face est celle d'un homme ou d'un monstre; car il tient à la fois du Lion et du Bœuf. Ses grosses épaules ressemblent aux deux paniers du bât d'un Ane. Sa poitrine et ses muscles sont copiés, non sur la nature humaine, mais d'après un mauvais sac de melons... » Voilà le ton de la critique d'art au XVIe siècle, quand l'esthéticien s'appelle Benvenuto, et quand l'œuvre à critiquer est signée Bandinelli. Quoi qu'il en soit, Baccio a été mêlé à tous les grands travaux de son temps. On lui doit la copie du *Laocoon*, qui est aux Offices; elle avait été faite pour François Ier, mais le



Fontaine de Jean de Bologne dans les Jardins Boboli.

Pape lui donna en échange un certain nombre de statues antiques. A *Santa Maria Sopra Minerva*, à Rome, il a élevé les tombeaux des papes Clément VII et Léon X, et c'est encore grâce aux Médicis qu'il obtint cette commande. Il a aussi commencé le sarcophage de Jean de Médicis, dit le Jean des Bandes Noires; mais il a laissé cette œuvre inachevée. A Lorette, au Sanctuaire, il a encore un certain nombre de bas-reliefs, ainsi qu'à Santa Croce, où il fut chargé des statues du maître-autel. Un certain nombre de bas-reliefs des prophètes, sur la balustrade du Dôme, et une *Pieta* pour la chapelle de l'Annunziata terminent la liste de ses œuvres. C'est un homme surfait par Cosme de Médicis, mais c'est un sculpteur trop dénigré par la postérité. Il y a un juste milieu à garder dans l'appréciation à porter sur son œuvre.

BARTOLOMMEO AMMANATI

(1511-1592)

EST un élève de Bandinelli, mais un élève repentant, car il s'échappe de chez son maître qui était trop brutal, et il va demander à Venise les leçons de Jacopo Sansavino. Il est certain qu'à ce contact il a puisé quelque chose du caractère de l'École de Venise, et on retrouve, dans les lignes architecturales de ses compositions, son influence très-visible. Il est positif qu'il a été l'un des collaborateurs du Sansovino à l'ancienne Bibliothèque de Saint-Marc, l'un des plus beaux monuments de cette ville si riche en chefs-d'œuvre d'architecture. Il a travaillé là, avec Cataneo et Alessandro Vittoria, et, pour moi, je le retrouve tout entier dans ces longues statues à peine ébauchées, mais d'une belle silhouette, qui couronnent tout le pourtour des Balcons. A son retour de Venise, sa première grande œuvre est le tombeau du duc Francesco Maria, qui ornait l'église Santa Chiara, et qui a disparu. On lui doit aussi un monument très-complexe et très-mouvementé aux *Eremitani*, le tombeau d'un professeur de jurisprudence, moins modeste que le sont d'ordinaire ses semblables; un certain Marco di Mantova Benavidès, très-riche, très-amateur, et qui logeait dans un superbe palais dont Ammanati avait décoré l'entrée par un arc triomphal surmonté d'un Hercule de vingt-cinq pieds de haut.

Appelé à Rome par l'influence de Michel-Ange, alors surchargé de travaux, Ammanati obtint la commande du tombeau du cardinal Antonio di Monti et de son père à *San Pietro in Montorio*. On lui doit encore, à Florence, la fameuse fontaine de *Pratolino*, et le grand groupe d'Hercule et d'Antée, à Castello. Comme sculpteur, il nous a laissé aussi cette fontaine turbulente et désordonnée, qui s'élève à l'angle du Palais Ducal, où un Neptune colossal traîné sur un char attelé de chevaux marins, domine tout une mythologie de bronze. C'est un monument amusant pour l'œil, mais terriblement *dégingandé*. Il avait obtenu ce travail au concours contre Benvenuto Cellini et Jean de Bologne.

Le vrai titre de l'Ammanati à la postérité, c'est son œuvre d'architecture. Il est hors ligne dans son art, et c'est à lui qu'on doit le plus beau pont de Florence, ce noble pont de Santa

Trinita, dont les arcs affectent une si belle courbe. Il a aussi achevé, après Brunelleschi, le Palais Pitti; et tout le *Cortile* est de lui. Il mourut très-estimé de tous, le 14 avril 1592. Il repose dans l'église Saint-Jean qu'il avait embellie.

Ammanati a une idylle dans sa vie, c'est son amour pour la belle *Laura Basttiferi*, qui a mérité de figurer parmi les femmes illustres, et que le Tasse et Annibal Caro ont chantée, l'un en l'appelant l'*orgueil d'Urbin*, l'autre en la désignant sous le nom de la *Nouvelle Sapho*. La duchesse d'Urbin voulait la retenir à cette cour célèbre par les récits du Courtisan, mais elle s'enfuit à Lorette avec le sculpteur et l'épousa.

JEAN DE BOLOGNE

(1524-1608)



Jean de Bologne.

Ce n'est pas le dernier sculpteur de la grande période, mais c'est certainement le dernier grand homme. Il n'est pas né à Florence, mais nous le rendrons à la Toscane parce que ses études sont florentines, que son génie appartient à cette ville et qu'en somme, Florence fut son berceau et son centre d'action.

Il avait été vainqueur dans le concours pour la fontaine de la place de la Signoria, où le prix fut donné à l'Ammanati, parce que Bologne était trop jeune et n'avait pas encore la pratique du marbre; mais il y a lieu de croire que le modèle inventé par lui a servi pour la belle fontaine de la grande place de la ville de Bologne.



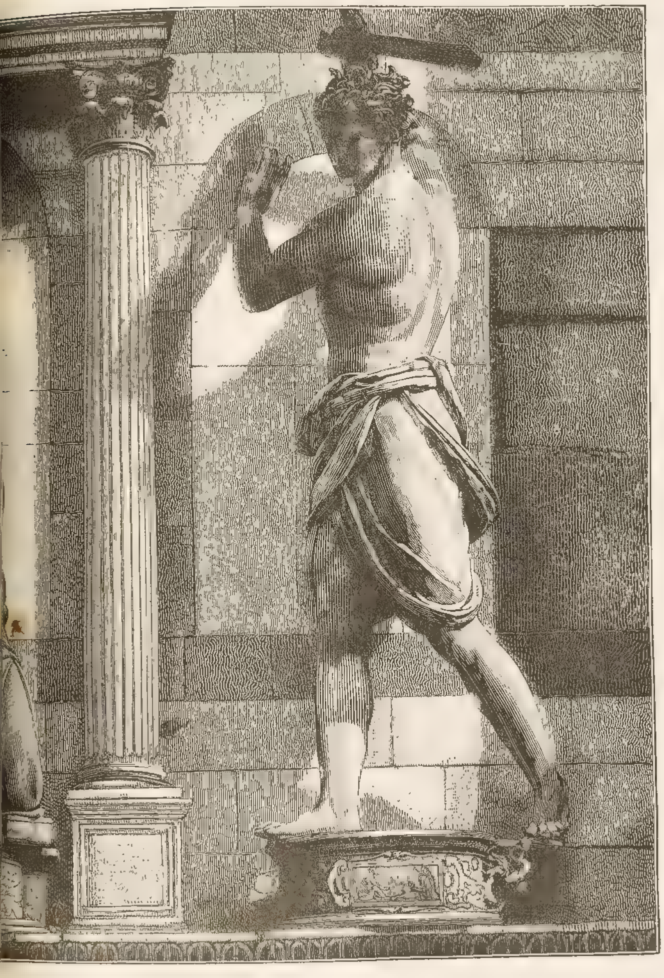
Bronze. — Commencement du XVIe Siècle.

Le *Mercure*, son œuvre la plus populaire et la plus svelte, occupait d'abord la place principale sur la vasque de la fontaine de la villa Médicis et elle y est restée jusqu'en 1750; c'est le grand-duc Pierre-Léopold Ier qui la rendit à Florence. Le fameux groupe de l'*Enlèvement des Sabines* est aussi de ses premiers temps; il occupe aujourd'hui une place superbe sous la *Loggia dei Lanzi*. On raconte, à ce sujet, une singulière anecdote; le groupe était une composition sans

objet, un jeune homme vigoureux domptant un ennemi et lui enlevant une captive. Après coup, Vincenzo Borghini y vit l'enlèvement des Sabines et baptisa l'œuvre. Pour en fixer mieux le sujet, l'artiste consentit à modeler un bas-relief sur le piédestal. Cette statue a excité un incroyable enthousiasme lorsqu'elle parut et, de toutes les parties du monde, on vint étudier chez Jean de Bologne qui passa pour le successeur direct de Michel-Ange. C'était peut-être sa main, mais ce n'était plus sa grande âme; cependant, comme le temps était encore aux arts, à l'embellissement et à l'ornementation des places et des villes, Jean de Bologne ne put suffire aux commandes. Aussi la liste de ses œuvres est-elle interminable. Il faut considérer que les artistes de la fin du XVI[e] siècle ne dépensent plus la même émotion que leurs devanciers; c'est souvent la main seule, admirablement habile, qui est en jeu, et dès lors il n'y a plus d'autre limite à la production que celle de la force physique. Jean de Bologne donne donc successivement la statue équestre en bronze du grand-duc Cosme I[er], qui se dresse sur la place de la Seigneurie, le groupe *d'Hercule et de Nessus* qui fait pendant à l'*Enlèvement des Sabines* sous la Loggia, le groupe de la Victoire dans la grande salle du Palazzo Vecchio, le *Saint-Luc* d'Or San Michele, la *Fontaine de Boboli* que nous avons publiée plus loin, le *Génie des Apennins*, ce colosse qui fait point de vue au lac de Pratolino, la jolie *Vénus* de bronze de



Vincenzio Danti. — La Décollation de Saint Je



Groupe en Bronze au Baptistère de San Giovanni.

la villa Royale de Pretaya, et cet énorme *Samson tuant les Philistins* qui, d'abord dans le casino de Saint-Marc, à Florence, fut envoyé en 1607, avec la vasque et les accessoires, au duc de Lerme, le ministre de Philippe III d'Espagne. Le duc de Buckingham, voyageant en Espagne, l'acheta et le transporta à Buckingham-Palace, et quand la couronne acheta le Palais, le roi Georges III le donna à son tour en présent à sir William Warley.

La liste est loin d'être complète, même sans parler des centaines de petites réductions de bronze qui ornent les collections et d'un nombre infini d'objets usuels tels que Landiers, Chenets. Pise devait fournir à Jean de Bologne une de ces occasions qui ne s'offrent qu'une fois en un siècle; l'incendie de 1595, avait fondu les portes de bronze de la fameuse cathédrale, on confia au sculpteur le soin de les refaire; il y montra la même habileté de main, mais la composition des bas-reliefs est confuse et c'est une œuvre qui n'est pas digne de ce beau nom. Un dominicain nommé Portigiani, très-habile comme fondeur, s'était adjoint à Jean de Bologne; aussi la fonte, l'ébarbage, la ciselure et le polissage sont-ils du plus beau travail et relèvent-ils son œuvre, qui n'est certainement pas à la hauteur des autres.

A Sienne, on voit encore un ouvrage considérable du maître, tout un ensemble sculptural important qui fait penser à la chapelle des Médicis. Mais toujours l'œuvre a de la

tournure et une belle silhouette ; ce qui manque, c'est la foi, l'inspiration et la profondeur.

Toutes les chroniques et récits du temps, présentent Jean de Bologne comme un parfait honnête homme, désintéressé, travailleur, obligeant et agréable à tous. Il mourut à quatre-vingt-quatre ans, enseveli à l'*Annunziata*, dans la chapelle de la *Madonna del Soccorso.*

Les derniers grands artistes dont on peut citer les noms sont le Tribolo, Pierino da Vinci, Vincenzio Danti, Lorenzi Stoldo et enfin Paolo Ponzio Trebati, connu en France sous le nom de Paul Ponce. Nous allons caractériser le rôle de chacun d'eux dans la sculpture florentine, mais on peut dire que le grand moment de la pierre est passé.

TRIBOLO

(1485-1550)



Nicolo dit Tribolo.

Tribolo mérite qu'on s'arrête un instant en prononçant son nom, ce sobriquet indique qu'il servait de jouet à ses camarades d'atelier, il s'appelait Niccolo Bracciani. Ses débuts eurent lieu à Bologne où il exécuta douze bas-reliefs à la porte de la cathédrale, la même où Jacopo Della Quercia avait placé ses belles compositions. C'est évidemment un artiste influencé par Michel-Ange, mais personne, à partir de 1500 jusqu'à 1600, ne peut se flatter, à Florence, d'avoir échappé à l'action de ce grand génie. De Bologne il passe à Rome, où il travaille au tombeau du pape Adrien VI, dans l'église de Santa-Maria dell' Anima, et de Rome le pontife l'envoie à Lorette, où on décorait le sanctuaire. On doit dire que les bas-reliefs de la Santa Casa n'offrent aucun caractère de vrai génie, c'est abondant et facile, mais d'un caractère banal et presque vulgaire. De Lorette, Tribolo passe à Florence, où Michel-Ange l'emploie à la chapelle des Médicis, mais la maladie l'arrête dans son œuvre. Il part pour Venise avec Cellini; il y connaissait Sansovino, mais ce dernier n'avait plus alors la même facilité pour employer les étrangers; il rentre alors à Florence et il joue un grand rôle dans ces décorations improvisées pour les fêtes du mariage d'Alexandre de Médicis avec Marguerite d'Autriche. Il avait trouvé sa voie. Sous Cosme Ier, le voilà décorateur des villas de Castello et de Petraya, et lors du mariage avec Eléonore de Tolède, il élève à la Porta al Prato un arc de triomphe superbe. Il est une sorte de surintendant des fêtes pour la partie artistique ; et, comme Florence est constamment en liesse, il ne chôme point ; au baptême du fils aîné du duc, on le voit transformer le vieux baptistère en y organisant une décoration provisoire, une piscine magnifique servant de fonts baptismaux au sommet de laquelle il place le fameux *Saint Jean* de Donatello de la casa Martelli.

Son goût pour la décoration l'avait insensiblement amené à s'occuper de la distribution

des eaux dans les palais du grand-duc; c'était la mode alors de faire jouer les eaux et de tirer des effets décoratifs de la sculpture mêlée aux cascades jaillissantes, il avait pris goût à ce genre de décoration; à Castello, à Boboli et à Petraya, il faillit payer cher cette fantaisie, car n'étant plus maître des eaux qu'il distribuait, il détermina un jour une inondation. Vasari, dans cette circonstance, vint à son aide, et le ramena sagement à la pratique d'un art dans lequel il était maître; mais il était épuisé, et il mourut bientôt au moment même où il s'occupait de dessiner les jardins Boboli. Le sculpteur est essentiellement florentin, à part sa collaboration aux beaux reliefs de la Santa Casa du sanctuaire de Lorette, toutes ses œuvres sont à Florence, et c'est là qu'on peut le juger.

VINCENZIO DANTI

(1530-1576)



Vincenzio Danti.



Paolo Ponzio.

Danti est l'auteur de ces trois statues qui représentent la *Décollation de saint Jean*, sur l'architrave de la porte du baptistère de san Giovanni; il était de Pérouse et c'est à Florence qu'il a surtout travaillé. Sa ville natale lui doit la grande statue de bronze du pape Jules III, qui s'élève un peu en arrière de la cathédrale; il était architecte militaire et a laissé aussi des sonnets. C'est un homme de la Renaissance, digne encore de figurer dans le grand siècle. Nous reproduisons son chef-d'œuvre, *la Décollation de Saint Jean*, du Baptistère.

Lorenzi stoldo tient moins de place, il a collaboré au dôme de Milan, et à Saint-Celse; c'était surtout un imitateur de l'antique, et si ses œuvres ont un certain aspect sculptural, c'est à cette influence souveraine qu'elles le doivent.

Paolo Ponzio (1500-157). — Paul Ponce, entraîné par le Primatice à la cour de François Ier, est devenu Français, c'est lui qui a modelé les stucs de la galerie de François Ier, où le Rosso et le Primatice ont peint une série de fresques qui ont été restaurées depuis par M. Alaux. Le Louvre possède nombre d'œuvres de ce Ponzio Trebatti, et, l'ayant tout à fait adopté, nous en avons fait Paul Ponce. Il est resté chez nous pendant quatre règnes successifs : de François Ier à Charles IX. On peut voir de lui, au musée de la Renaissance,

les statues d'Albert Pie de Savoie prince de Carpi, de Charles de Magny capitaine des gardes de Henri II, et d'André Blondel de Roquencourt contrôleur général des finances. On ignore s'il est mort en France ou en Italie; mais il a dû mourir dans un âge assez avancé puisqu'il travaillait encore chez nous sous le règne de Charles IX.

Je ne cite que pour mémoire un artiste dont le nom revient souvent à Florence, c'est un Carrarais du nom de Pietro Tacca, qui est peut-être avec Danti et Stoldo, le dernier représentant de la grande sculpture à la fin du XVI[e] siècle. Les Médicis l'employèrent beaucoup et, si je ne me trompe, il y a de lui de belles statues équestres sur la place du palais à Madrid. Jean de Bologne était son maître, et c'est d'après une maquette modelée par le vieillard que Tacca a exécuté la statue équestre du duc Ferdinand, qui décore la place de l'Annunziata. Nous avons reproduit aussi la curieuse petite fontaine de bronze, où des monstres à têtes de mascarons, ingénieusement accouplés, versent l'eau dans des doubles vasques de chaque côté de la statue. Tacca a élevé aussi le monument en l'honneur du duc Ferdinand.

Pour pousser plus avant il nous faudrait arriver aux temps modernes, où Florence a vu renaître la sculpture au commencement de ce siècle. Mais nous sommes circonscrits à la grande époque, et ceux que nous venons de citer sont bien les derniers. A partir de ce moment c'est la décadence, et elle se précipite. Le dernier grand homme de cette splendide série d'hommes de génie est ce Michel-Ange dont le nom rayonne dans l'histoire florentine, à la fois modèle d'honneur, de vertu civique et grand maître inspiré. Aucun pays, dans l'histoire du monde moderne, n'offrira cette admirable suite de sculpteurs, et, cette suprématie, Florence ne se l'est jamais vu contester.



LA

PEINTURE

L'ÉCOLE FLORENTINE



Paolo Ucello, 1396-1479. — La Bataille di San Egidio. — (National Gallery de Londres.)

CHAPITRE III

LA PEINTURE A FLORENCE. — ORIGINE. — DÉVELOPPEMENTS SUCCESSIFS. — GRANDES PERSONNALITÉS DE L'ÉCOLE.

QUELLE que soit la richesse des collections de Florence, le merveilleux spectacle que les Offices et la galerie Pitti offrent à ceux que peut émouvoir la vue des œuvres d'art, ce n'est ni dans le grand Musée de Florence, ni dans le palais Pitti, qu'il faut chercher les éléments d'une étude sur la peinture florentine. Il y a de glorieux maîtres admirablement représentés, des chefs-d'œuvre uniques et incontestés; mais le grand art florentin, sa haute expression, c'est la fresque, la peinture monumentale, celle qui s'applique à la décoration des édifices. Sous ce rapport Florence est privilégiée, il n'y a peut-être pas une seule de ses églises, un seul de ses monuments publics du XIIIe au XVIIe siècle, où quelque grand artiste n'ait laissé une marque de son talent, et quelque riche citoyen une preuve de sa générosité en même temps que de sa piété.

Je répète, encore une fois, qu'en embrassant les arts à Florence dans un seul volume, je ne puis que jeter un coup d'œil rapide, et faire pour ainsi dire respirer le parfum de l'art florentin. Pour la sculpture, l'œuvre était plus facile, parce qu'on saisit mieux l'ensemble du mouvement : il a plus d'unité et les grandes personnalités sont moins nombreuses; cependant, d'un autre côté, les documents sont plus rares et cet aspect de l'art est moins connu. La peinture, au contraire, plus à la portée de tous, frappe plus facilement l'imagi-

nation, et il ne manque pas d'éléments pour écrire une étude; chacun les connaît et les possède. Je me bornerai donc, en présentant quelques spécimens des œuvres des maîtres à l'appui de mes raisonnements, à indiquer la marche des idées et les phases successives du développement.

Les Offices et le palais Pitti, qui ne contiennent en somme que les manifestations de l'art pictural à son point de vue le plus restreint, sont d'une telle richesse que les ouvrages spéciaux ne sauraient en donner une idée exacte. Là sont venus, peu à peu, se centraliser tous les chefs-d'œuvre achetés par chacun des Médicis, et la générosité de celle qui a porté ce nom la dernière a fait de ces galeries privées un musée national, qui a peut-être des rivaux en tant qu'histoire générale de l'art, mais qui contient des spécimens uniques et sans lesquels une étude critique restera toujours incomplète.

Le grand nom de Raphaël manque à l'histoire de l'École florentine. Il était né à Urbin, de Giovanni Santi, et les papes le firent prisonnier dans le Vatican en accaparant son génie. Cependant, pour ne parler que de Sanzio, le palais Pitti compte à lui seul cinq œuvres admirables signées de son nom; et si on considère que la tribune des Offices compte la *Fornarina*, la *Doni* et d'autres chefs-d'œuvre, on se fera une idée de l'extraordinaire richesse de ces collections de Florence. Nous donnons ici cette fameuse *Vierge à la Chaise*, la *Madona della Seggiola*, le tableau le plus populaire du monde entier; puis le *Jules II*, et le cardinal *Bernado Dovizi da Bibbiena*, grand protecteur du peintre d'Urbin qui, un jour, voulant lui témoigner tout l'intérêt qu'il lui inspirait, lui amena sa nièce en lui faisant comprendre qu'il le prendrait volontiers pour son neveu s'il la voulait épouser. C'est l'auteur de la *Calandra*, la première comédie écrite en italien, dont Raphaël a fait deux fois le portrait.

Le portrait de la *Doni* est aussi répété plusieurs fois par Raphaël; mais à Pitti le peintre d'Urbino lui donne pour pendant celui de son mari, Angiolo Doni, grand amateur, mais, selon la légende, grand avare. C'est lui qui, ayant refusé à Michel-Ange le prix qu'il lui demandait pour une madone, vit le célèbre artiste doubler la somme qu'il lui fallut payer.

La Doni était la fille de Giovanni Strozzi et de Lucrezia della Luna; elle a servi de type à Raphaël en maintes occasions.

En dehors de cette glorieuse exception, la plupart des grands artistes de l'Italie sont représentés dans les galeries; mais nous nous attacherons seulement ici à suivre sans solution de continuité le développement de l'art pictural depuis son origine à Florence jusqu'à la décadence. Ce sera une étude très-sommaire dans laquelle, une à une, nous nous efforcerons de caractériser chaque individualité.

Des chefs-d'œuvre de sculpture qui pouvaient leur servir de modèles et qui, effectivement, eurent sur la Renaissance de cet art la plus incontestable influence, avaient été légués aux Italiens par l'antiquité; en peinture il n'en était plus de même, non pas qu'il ne restât rien du génie antique dans cette branche des arts; mais ni Pompéi, ni Herculanum, ni le palais des Césars, ni les tombeaux des Volsques et des Etrusques; ni même les premiers tâton-

nements de l'art chrétien aux murs des catacombes, par une sorte de resurrection n'étaient



Le Cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520). — Par Raphael Sanzio. (Galerie Pitti.)

sortis, encore pleins d'éclat, des entrailles de la terre qui les recouvraient depuis des siècles.

Les héritiers de l'art grec en peinture étaient les Byzantins, et c'est à eux que l'on en devait les premières manifestations par la composition des mosaïques de Rome, de Ravenne et de



Angiolo Doni, par Raphael d'Urbin. — Galerie Pitti

Classe; quoique l'art de la peinture se fût rétréci, desséché, dépouillé de la vie, du mouvement et pour ainsi dire *momifié*, c'étaient cependant encore ces artistes grecs qui en étaient les dépositaires.



RAPHAEL SANZIO - LA MADONA DELLA SEGGIOLA

Collection du Palais Pitti

La persécution des *Iconoclastes* avait rejeté ces mêmes Grecs en Italie, puis les croisades avaient créé des relations plus étroites entre l'Orient et l'Occident; les Vénitiens enfin, qui,



Raphaël Sanzio. Maddalena Doni. — Galerie Pitti.

les premiers, sentirent le besoin d'orner leur ville et de parer leurs temples, avaient demandé des artistes à Byzance. Quelques artistes italiens avaient étudié sous les moines grecs; ce fut l'origine de la résurrection de la peinture, à Rome, à Florence, à Sienne, à Pérouse, à

Venise même, où l'École de Murano leur doit sa suprématie. Pour ne parler que de Florence, on ne connaît pas de spécimens de l'art des premiers peintres du XIe siècle; et quant aux premiers miniaturistes, qui sont la vraie transition entre l'art antique et la renaissance de la peinture en Italie, leur histoire est nébuleuse, et ce n'est que plus tard qu'on commence à en dégager quelques notions exactes. On a des noms de peintres florentins au XIe siècle et au XIIe siècle : ceux de Rustico (1066), de Girolamo de Morello (1112), de Marchisello (1191), de Maître Fidanza (1224), de Bartolomméo (1236), et enfin de Lapo (1259) sont les seuls dont on puisse signaler une œuvre dans les musées.

Ce sont là des devanciers sur lesquels on ne pourrait porter un jugement; ils ont commencé, à Florence, à décorer des autels et des murailles; mais, contemporainement à Magister Fidanza, un moine florentin, Iacopo Turrita, décore les voûtes du baptistère de San Giovanni, et nous avons et son nom et la date au bas de la décoration. On retrouve ce même Iacopo de Turrita, à Rome, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie Majeure dans l'abside célèbre où, autour d'un couronnement de la Vierge, il a imaginé ces beaux enroulements de feuillage au milieu desquels se jouent des oiseaux.

Peu importe que le procédé d'exécution employé par l'artiste soit l'assemblage des cubes vitrifiés dont se compose la mosaïque, ou la peinture à la détrempe ou à la fresque : les *Cartons* ont été composés par un artiste; il a combiné des formes et des couleurs; il y a donc là une manifestation picturale. La date des décorations de la voûte du baptistère de San Giovanni nous est connue : *Fra Iacopo da Turrita* les commence en 1226; *Tafi* les continue en 1294, et enfin elles sont achevées par Gaddo Gaddi. Ces œuvres portent l'empreinte incontestable de l'influence grecque ; Andréa Tafi est leur élève; il a travaillé avec eux aux mosaïques de Saint-Marc, de Venise; il a connu celles de Torcello et de Parenzo, et lui et ses disciples, parmi lesquels on compte Buffalmaco, dont on conserve quelques œuvres à Florence, sont tout à fait sous le joug des Byzantins.



Giovanni Cimabue.

C'est à CIMABUÉ qu'il appartiendra de donner les premières marques de l'indépendance en peinture. Il naît en 1240, et il peint à Florence; élève des mosaïstes grecs et n'ayant pour modèle que les œuvres de Turrita et de Coppo di Marco Valdo, qui peignait alors à Sienne, il ne put que suivre d'abord les traditions que les mosaïstes lui avaient transmises; mais bientôt, par une inspiration qui rendra son nom immortel, il donnera plus de souplesse aux draperies, il pressentira la nature et la vie, il s'éloignera de cette sécheresse singulière, de cette raideur archaïque qui sont le caractère des primitifs et qu'ils avaient tous empruntés aux premiers artistes venus de la Grèce au temps de Justinien. La grande manifestation du génie de Cimabué c'est la *Madone des Ruccelaï* de Santa Maria Novella ; elle nous paraît abrupte

aujourd'hui et il nous est difficile de voir là un signe d'indépendance de la part d'un artiste. Il y a loin cependant de cette œuvre à celle des mosaïstes grecs. Prise en elle-même, et sans la comparer aux œuvres antérieures, la peinture du Cimabué est loin d'être attrayante. La Vierge est représentée dans une tunique blanche recouverte d'un manteau de pourpre bordé d'or. Les anges se tiennent trois par trois aux deux côtés du trône. *Si fruste* que soit cette madone, bizarre dans le geste, disproportionnée, portant un enfant Jésus qui ressemble à un petit vieillard contrefait, il faut bien se dire que l'effet produit fut immense. J'ai raconté au chapitre « la Renaissance » comment le roi Charles Ier d'Anjou vint la visiter en grande pompe dans l'atelier du maître, et comment aussi toute la ville de Florence y vint en pèlerinage. Le jour où on la transporta à Santa Maria Novella, les fêtes publiques recommencèrent, et ce fut une procession solennelle à laquelle la ville entière voulut encore assister.

A part une autre madone de Cimabué à l'Académie des beaux-arts, où les figures ont déjà un caractère individuel et où les formes sont moins archaïques — madone que nous reproduisons ici — Florence ne possède point les œuvres les plus importantes du premier précurseur parmi les artistes.



Le Cimabué. — La Madone et les Anges.
Académie des Beaux-Arts de Florence.

DANS l'église haute d'Assise il a donné surtout sa vraie mesure. Mais nous sommes obligés d'en croire sur parole les historiens de l'art, les fresques ne présentant plus qu'une composition informe, cachées sous un nuage, effacées par le temps; l'imagination elle-même ne peut suppléer à ses outrages. Si pourtant on veut considérer que jusque-là l'art de la peinture consistait à représenter une figure, une frise, un cortége, une procession, comme dans les mosaïques des basiliques des premiers siècles, on ne pourra s'empêcher de rendre hommage à l'artiste qui, le premier, appelant à lui des élèves pour

l'assister dans sa tâche, commence à commenter les textes, représente les scènes de l'Évangile et de l'Ancien Testament, et, enfin, tente les premières grandes compositions que les artistes qui viendront plus tard, aux murs du Vatican, aux *Stanze* et à la *Sixtine*, reprendront pour les marquer du cachet de leur génie.

Ceux qui simplifient plus encore que nous le faisons en ce moment, résument ainsi le caractère de Cimabué et de Giotto. Cimabué, disent-ils, n'est que le dernier des peintres byzantins, et Giotto est le premier des peintres modernes. Il est certain qu'il est l'initiateur, et, entre lui et Cimabué, la distance est énorme. On connaît la légende de la jeunesse de GIOTTO : il est berger et paît ses moutons aux environs de Florence ; Cimabué l'aperçoit dessinant ses chèvres avec un charbon sur un rocher; il l'admet au nombre de ses élèves.



Le Giotto.

Si l'on se borne à considérer chacun des éléments de composition du Giotto, ou si on ne le juge que sur quelques toiles de chevalet plus ou moins authentiques et conservées dans les musées, on ne comprendra pas comment ce nom est si populaire, et pourquoi il tient une si grande place dans l'histoire de la peinture. Ce n'est pas telle ou telle œuvre qu'il faut admirer en lui, mais bien l'esprit qui l'anime, la tendance de cet esprit, sa grande envergure, son génie réel qui sait symboliser une idée et nous la rendre palpable en la transportant du domaine moral et philosophique dans le domaine des faits et de la réalité, par une saisissante image. Quand, par exemple, il représente l'Église catholique sous la forme d'une nef qui flotte ballottée par les flots, il y a là invention, et il parle vivement à notre esprit. C'est le premier, en somme, malgré les manifestations intéressantes des Siennois, et surtout celles de Duccio (un grand précurseur aussi), qui aborde les hardies compositions aux murs d'un *campo santo* et d'une église et d'un cloître. Dans *la Vie de saint François*, à l'église supérieure d'Assise (1296) la première œuvre en date, il commente déjà un récit, celui de la vie du saint : il représente des suites de scène, il imagine un effet, et chacun des personnages ou des éléments joue un rôle. Comme progrès matériel, les extrémités encore raides et sommairement traitées dans Cimabué prennent une certaine vie, et, en tous cas, sont animées par une anatomie sinon recherchée, du moins intelligemment sentie. Giotto, qui n'a que vingt ans alors, a déjà au plus haut degré le sentiment du geste. Il veut peindre un homme dévoré par la soif qui rencontre une source: il le jette violemment à terre, il l'y précipite pour ainsi dire, et l'idée, vivement rendue, est nettement saisie.

Les fresques de l'église supérieure attestent déjà un progrès, et, pour la première fois, les ombres qui se jouent dans les étoffes, celles qui modèlent un visage, sont transparentes et légères, et la couleur est harmonieuse. Il ne faut pas juger d'ailleurs ces fresques par ce qu'il en reste aujourd'hui, et on se trouve en face d'un problème difficile à résoudre quand on les veut reproduire.

Nous tentons surtout de caractériser le génie de chacun, et de rendre sensible sa manière, plutôt que d'écrire une biographie et cataloguer les œuvres; il faut insister sur ce point que Giotto, dégageant la peinture de ses entraves, anime les physionomies impassibles jusque-là avec les Byzantins : chacun a ses passions et les exprime; chacun a sa nationalité, — ce qui est un point très-grave et une vraie conquête — et le Giotto, hardiment, dans sa *Résurrection de Lazare* à Padoue, fera reconnaître un Arabe et un Israélite dans le type exprimé. Pour



Le Giotto. — Le Christ lave les Pieds de ses Disciples. — Église d'Arena, Padoue.

la première fois aussi, autant qu'on le peut savoir, il aborde le portrait, et il cherche les physionomies individuelles. A Saint-Jean-de-Latran (1300), il nous montre un Boniface VIII, debout, coiffé de la tiare, entre deux jeunes clercs. Plus tard au Bargello, dans ces peintures si heureusement découvertes en 1841, il représentera le roi de France Charles de Valois, le Dante, Corso Donato, et Brunetto Latini, le maître du Dante.

Il y a peu d'églises à Florence qui ne renferment des fresques, sinon de Giotto même, au moins de son école, mais Giotto n'apparaît peut-être pas sous son jour le plus favorable dans sa patrie; et c'est surtout à Padoue qu'il faut le voir dans la plus belle manifestation de son génie, à la chapelle des *Scrovegni*. A l'église d'Arena, dans la même ville, il s'est montré un artiste incomparable pour son époque dans ces épisodes de la vie des apôtres dont on a

si souvent reproduit l'épisode : *Saint Pierre, sur l'ordre du Christ, paye le tribut.* Le Dante qui fut l'ami bien cher de Giotto, était alors à Padoue, et il n'y a point à douter qu'il n'ait exercé une grande influence sur l'artiste. Le *Baiser de Judas* et le *Crucifiement* sont des drames admirablement conçus, capables d'exciter en nous la pitié et la terreur.

On doit à Giotto les fresques des chapelles Peruzzi et Bardi à Santa Croce (dont nous reproduisons l'épisode relatif à saint François devant le sultan), les *Prophètes*, *Hérodiade*, la *Mort* et l'*Assomption de saint François*. Il est à remarquer que Giotto, qui aurait déjà eu par la seule valeur de son génie une influence considérable sur son temps, a peint dans un grand nombre de villes d'Italie et a visité la plupart des grandes cours. Les Visconti l'appelèrent à Milan, un des ancêtres des Malatesta l'appela à Rimini, Gero Pepoli le demandait à Bologne, et il avait peint Boniface VIII à Rome. Arezzo l'avait retenu longtemps; en 1330, il se rendit à Naples près du roi Robert, et, dans chacune de ces villes; il fit des adeptes et révolutionna la peinture : une génération après lui, on peignait à fresque partout où il était passé, et il arrive trop souvent qu'on lui attribue ces œuvres postérieures.



Taddeo Gaddi.



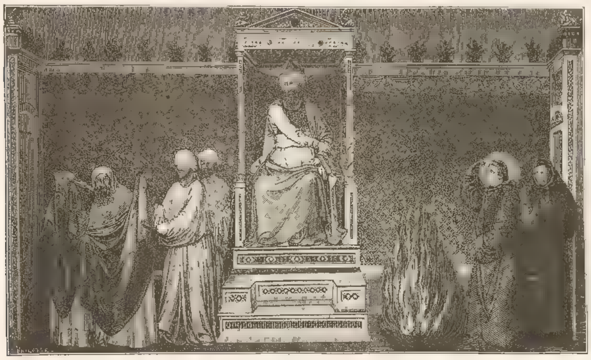
Gaddo Gaddi.

Giotto était architecte et sculpteur et, en 1334, il a été chargé de l'érection du fameux campanile de Florence. Il paraît certain qu'il en dessina le projet architectural avec l'indication de toutes les sculptures exécutées par Andréa Pisano. Il n'y a rien d'invraisemblable à cette supposition, puisque Giotto était sculpteur. Son projet n'a pas été exécuté entièrement, il devait être couronné par une pyramide dans le genre de celle qui termine le campanile de Saint-Marc; mais Taddeo Gaddi, son élève, qui prit la direction des travaux à la mort de Giotto, supprima cet appendice, comme je l'ai dit déjà à l'article relatif au campanile.

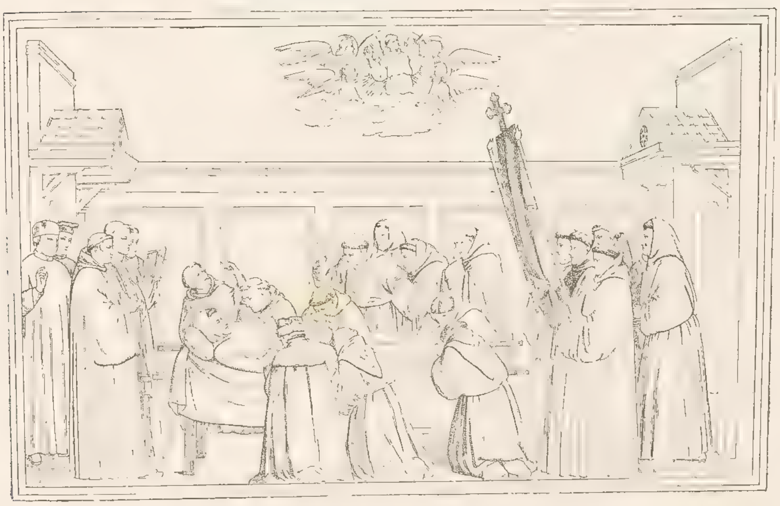
Giotto laissa pour élèves Taddeo Gaddi, Puccio Capana Fiorentino, Ottaviano da Faenza, Pace da Faenza, Guglielmo da Forli, Stefano Fiorentino et Pietro Cavallini.

Je m'étendrai quelque peu sur ces personnalités, parce qu'elles sont la souche d'où partent les branches qui forment l'école. Taddeo Gaddi est le fils d'un de ces primitifs qui peignirent avec Andrea Tafi la coupole de San Giovanni; son père, Gaddo Gaddi, était aussi contemporain de Jacopo da Turrita et travailla à Rome avec lui. De l'atelier de son père Taddeo passa dans celui de Giotto, dont il était le filleul; et il lui doit d'avoir tenu une belle place

dans l'art. C'est un décorateur par l'aspect, il a le sentiment des silhouettes et des taches et une certaine personnalité, en ce sens que, de temps en temps, il laisse transparaître dans ses

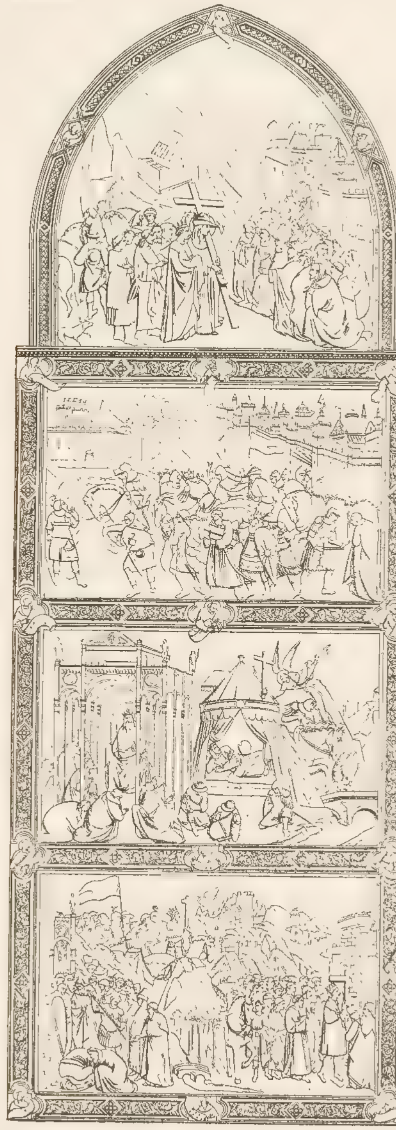


Giotto. — Saint François en présence du Sultan jure de traverser les Flammes si le Prince et sa suite embrassent le Christianisme. — Santa Croce. — Chapelle Baroncelli.



Santa Croce. — La Mort de Saint François, par le Giotto.

œuvres tout son caractère aimable. Il a peint à Santa Croce la chapelle des Baroncelli, où il a pris pour sujet la *Nativité de la Vierge*. A Santa Felicita, il a peint une madone d'un



Agnolo Gaddi. — Côté gauche du Chœur de Santa Croce.
Histoire de la Sainte Croix.

gracieux caractère, et à Santa Maria Novella, dans la chapelle dite des Espagnols, il a attaqué une grande composition historique allégorique, le *Triomphe de Saint Thomas* entouré des Prophètes et des Évangélistes et foulant aux pieds l'Hérésie. Il a représenté là aussi quatorze figures dans lesquelles il a symbolisé les sciences divines et humaines ; et au pied de chacune d'elles, il a assis un personnage en qui s'est incarnée la Science qu'il a voulu symboliser. La Rhétorique, par exemple, voit Cicéron à ses pieds, comme Euclide est aux pieds de la Géométrie.

On lui doit à Santa Croce, dans la chapelle de la sacristie, une série de compositions sur la vie de la Vierge, nombre de fresques très-importantes, entre autres un épisode de la vie de saint François dans lequel il a introduit le Dante, Giotto, son maître, et Guido Cavalcanti, le poëte des temps primitifs.

Taddeo Gaddi était architecte; on lui doit le remaniement de cette fa meuse Loggia d'Or San Michele convertie en un temple ; il ne fit du reste que se conformer, en l'opérant, à l'idée d'Arnolfo di Lapo. Une œuvre plus éclatante qu'il aurait pu signer aussi, c'est ce fameux *Ponte Vecchio*, si hardi, et qui porte ses rangées de boutiques d'orfèvre, offrant ainsi à la ville un revenu annuel assez considérable. On a observé que ce pont, lors des plus furieux débordements de l'Arno, n'avait subi aucune commotion. Il est



TOMMASO DI STEPHANO, DIT *GIOTTINO*. — LA MISE AU TOMBEAU

Fresque de la Chapelle des Comtes Bardi (san Silvestro) à Santa Croce

singulier qu'un artiste peintre ait été aussi versé dans la connaissance des choses de la construction, car Taddeo a été chargé par la commune de nombre de travaux importants qui regardent ce que nous appelons aujourd'hui le *génie civil*. Il élargissait les quais, réparait les fortifications et, pendant ce temps-là, menait de front les vastes travaux de Santa Maria Novella; on dut lui adjoindre comme aide Simone Memmi. Il a aussi conduit a bonne fin le campanile de Florence, dessiné par son maître Giotto, et il a même osé prendre sur lui d'en modifier la forme.

Taddeo Gaddi a eu deux fils, Agnolo Gaddi et Giovanni; il repose aujourd'hui à Santa Croce dans le premier cloître et dans la même sépulture que celle élevée par ses soins à son père Gaddo. Voici l'épitaphe qu'on lit sur sa tombe :

Hoc uno dici poterat Florentia felix
Vivente : at certa est non potuisse mori.

Le Giottino est un surnom donné à Tommaso Stefano, fils de Stefano, peintre de quelque mérite, contemporain de Giotto. Le surnom est mérité, mais il n'indique pas chez l'artiste une grande originalité; il a eu cependant une réelle influence, ses œuvres sont très-nombreuses et on a peine à comprendre comment, étant mort à trente-deux ans, il a pu laisser un si grand nombre d'ouvrages.

Le plus célèbre de tous est la composition relative à la vie de saint Silvestre, dans la chapelle de ce nom à Santa Croce; le saint exorcise un dra-



Agnolo Gaddi. — Côté droit du Chœur de Santa Croce.
Histoire de la Sainte Croix.

gon dont le souffle seul répand dans l'air un poison qui tue; un moine qui assiste à la scène se bouche le nez avec une expression et un geste d'un naturel accompli. Filippino Lipi a emprunté la figure au Giottino dans ses fresques de Santa Maria Novella, et c'est un grand honneur pour le peintre.

Il a peint à San Stefano, au Ponte Vecchio, à San Spirito ; à Santa Croce, outre sa chapelle de San Silvestro, il a représenté, à la tombe di Bettino di Bardi, le guerrier en armure sortant du sépulcre appelé par les trompettes du jugement dernier.

En 1345, — il n'avait alors que vingt et un ans, — il reçut de la Seigneurie une singulière mission : le duc d'Athènes venait d'être chassé, on voulut flétrir sa mémoire et, selon la tradition, — très-vivante encore plus d'un siècle après, — on voulut faire représenter sur les murs du palais du Podestat aujourd'hui le Bargello, le duc et ses compagnons avec la mitre de justice en tête entourés d'animaux qui symbolisaient ses appétits et ses vices. Le Giottino fut chargé de ce soin, mais il n'existe plus rien qui puisse nous donner une idée de l'œuvre, pas plus d'ailleurs que des portraits des conjurés Pazzi, pendus par les pieds, peints sur les murs du Bargello, plus de cent ans plus tard. Ce qu'il y a de curieux, et ce qui eût donné à ces représentations une grande valeur historique, c'est que c'était l'habitude, en pareil cas, de peindre l'écusson de la famille sous chacun des personnages exécutés en effigie.



Tommaso dit Giottino.



Agnolo Gaddi.

Nombre des œuvres du Giottino exécutées à Florence ont disparu; il a peint aussi à Saint-Jean de Latran une composition dans laquelle figure le pape; on a de lui une procession de personnages célèbres chez les Orsini et, à Ara-Cœli, un saint Louis d'un très-bel aspect à droite du maître-autel. Il a aussi travaillé à Assise, dans l'église basse.

HOMME humble et doux, plein de désintéressement et de feu pour son art, Giottino était aussi, d'après Vasari, une personnalité des plus attachantes. Il mourut phthisique à l'âge de trente-deux ans et il fut enterré en dehors de la porte de Santa Maria Novella, à la porte del Martello.

TADDEO AGNOLO GADDI a laissé un fils, Agnolo, et un autre du nom de Giovanni. Le premier débuta à Florence à San Jacopo hors les Murs; il y peignit la résurrection de Lazare et montra là un incroyable sentiment de ce que nous appellerions aujourd'hui « le réalisme ». Les corps sont putréfiés et les assistants, pour montrer toute l'horreur qu'ils ressentent d'un tel spectacle, prennent les expressions les plus

vives. Il est à remarquer que jamais de nos jours ceux qui se sont appelés les *naturalistes* ne sont parvenus à une intensité d'expression aussi réelle et aussi forte que la plupart des primitifs. Les Espagnols seuls les ont dépassés au XVIIe siècle, mais encore ils avaient alors à leur disposition une incomparable habileté de main, comme Ribeira ou Valdès Leal, et une puissance de relief qui n'a point été dépassée.

Après Saint-Jacques, la première œuvre importante d'Agnolo se voit au *Carmine*, où il a représenté la vie de la Vierge. A Santa Croce, pour la famille des Alberti, il a peint dans la grande chapelle l'*Invention de la vraie croix*, et dans la même église, à la chapelle des Bardi, des épisodes de la vie de saint Louis.


Buonamico Buffalmaco

Ami des mosaïstes de San Giovanni, héritier de la pratique de son père et des Andrea Tafi, il fut chargé, par la maîtrise, de la restauration de la coupole du Baptistère, et il s'en tira à son honneur en l'année 1346. Son père avait été architecte habile; il pratiqua aussi cet art, on lui confia la réparation des voûtes du Bargello, et c'est lui qui a orné de créneaux les murs de la façade du Palazzo Vecchio.

La peinture cependant l'attirait encore et il menait de front les deux arts; il a laissé à Saint-Pancrace et à Sainte-Marie-Majeure un certain nombre de compositions importantes; celle qui orne le maître-autel de *Sainte Marie-Majeure* de Florence lui fut commandée par Capelli, en 1348. Il a aussi travaillé à Prato et dans un certain nombre d'autres églises de la ville. On le représente comme un artiste qui peignait à ses heures; il était riche, et ses fils, qu'il avait destinés à la peinture, s'étaient sentis plutôt entraînés vers le négoce; ils avaient fait bientôt une grande fortune dans le commerce à Venise.

Dans les dernières années de sa vie, Agnolo ne travaillait plus que pour sa propre satisfaction; il mourut à Florence, à l'âge de soixante-trois ans.

Un autre primitif peu connu, qui joue un grand rôle à Florence, est BUFFALMACO; son prénom ou peut-être son surnom était Buonamico, il était élève d'Andrea Tafi; ce fut un type de jovialité, de bonne humeur, d'invention dans la plaisanterie; et il a inauguré probablement les *charges* d'atelier qui rendent les peintres célèbres comme mystificateurs. Boccace et Sacchetti ont fait la réputation de Buffalmaco, et il est plus connu par les récits extravagants de ses exploits que par ses œuvres. Cependant, il figure dans les musées florentins. Il a laissé aussi des fresques à la Certosa, près Florence, et à la *Badia*, où, dans la chapelle des Giochi et Bastari, il a représenté la *Passion du Sauveur*. Aux Ognissanti, il a laissé la *Naissance du Christ* et l'*Adoration des Mages*. A Arezzo, l'évêque Guido lui a fait décorer la chapelle des fonts baptismaux. Vasari a fait de ce Buffalmaco un type qui attire l'attention; il semble qu'indépendamment de la vérité qui l'animait dans ses mystifications, il ait eu aussi la fibre poétique, il se plaisait à commenter ses propres œuvres par des légendes d'un caractère piquant et spirituel.

SON séjour à Arezzo a encore donné lieu aux récits les plus fous de la part des vieux auteurs. Il a vécu à Pise, où il a laissé d'importantes compositions, l'histoire du monde, depuis la création jusqu'à la construction de l'arche de Noé. Il avait disposé tout autour une frise avec des portraits, au milieu desquels il a exécuté le sien propre, et c'est celui que Vasari a pris pour type, et nous après Vasari. Buffalmaco était à coup sûr un homme d'esprit. A Pise, il a lui-même commenté son œuvre en un sonnet qu'il a écrit sous une figure de Dieu le père. Dans la longue biographie qu'il lui a consacrée, Vasari s'ingénie surtout à raconter les mystifications dont il a été l'inventeur, et celles dont parfois aussi il fut la victime. C'était donc un type, il dépensait au jour le jour tout ce qu'il gagnait, et il est mort pauvre à soixante-huit ans. On l'enterra à la fosse commune, à l'*Ossa,* dans l'un des cloîtres de l'hôpital, en 1340.



Antonio Veneziano.



Spinello Aretino.

Agnolo Gaddi a laissé un élève, Vénitien de naissance, mais Florentin d'adoption, du nom d'ANTONIO VENEZIANO dont les premiers travaux ont été exécutés à Venise dans la salle du grand conseil; mais l'incendie les a dévorés. Il aurait été assez maltraité dans sa patrie et jalousé par les peintres étrangers, dont il venait prendre la place, aussi revint-il à Florence, où il trouva bon accueil. Il peignit dans le cloître de San Spirito, à San Stefano ; au Ponte Vecchio; puis, engagé par la maîtrise du Campo Santo de Pise, il y traita divers épisodes de la vie du béat Ranieri le Pisan. C'est l'œuvre importante de sa vie, elle est considérable par la somme de travail et par sa portée ; elle plut beaucoup aux Pisans, qui firent toujours grand cas d'Antonio.

De Pise il revint à Florence, pour aller peindre une série de scènes religieuses à Nuvoli, à la porte de Prato. De là, il passa à la Certosa, où les Acciaioli faisaient décorer la chapelle où reposent leurs aïeux ; mais là encore, les vicissitudes du temps ont détruit l'œuvre d'Antonio. Il est assez singulier que ce Veneziano, fanatique de l'étude des simples et de la botanique, ait abandonné la peinture pour la médecine. Il fut emporté par la peste de 1384.

Spinello Spinelli est élève de Jacopo Casentino; il est né à Arezzo, mais on trouve beaucoup d'œuvres de lui à Florence. Il a débuté dans la petite église qui est derrière Santa Maria Novella, qu'on appelait de son temps San Nicolo. Baron Capelli, satisfait de l'exécution de ce travail, lui fit peindre la chapelle principale de Santa Maria Maggiore. Au

Carmine, il a décoré les chapelles des apôtres saint Jacques et saint Jean; la Trinita lui doit une belle Ascension; les Saints-Apôtres, Santa Lucia et Santa Croce ont aussi quelques-unes de ses œuvres.

C'était un homme qui jouissait de la considération publique, il faisait partie des soixante d'Arezzo (c'était le Conseil de la Seigneurie qui gouvernait la ville); rappelé par les besoins



Spinello Aretino. — Totila, Roi des Goths, devant San Benedetto. — Côté est de la Sacristie de San Miniato.

de sa charge, on lui demanda des travaux pour le dôme, et c'est là qu'est vraiment l'œuvre capitale de Spinello Spinelli. On lui doit aussi la décoration de la chapelle des Marsupini, à San Francisco, où il a représenté le pape Honorius approuvant la règle des Franciscains.

Dans le Casentino, en 1361, il peignit pour les Camaldules un tableau d'autel, et revint la même année à Florence, appelé par D. Jacopo d'Arezzo, abbé de San Miniato, de l'ordre de Monte Oliveto : là il exécuta pour lui toute une voûte et les quatre faces de la sacristie du monastère, sans compter encore le retable de l'autel et différents épisodes de la vie de saint Benoît. Nous reproduisons ici la face du côté Est et la face du côté Ouest; ces peintures ont une gravité singulière; les compositions sont harmonieusement équilibrées et elles accusent la main d'un maître.

Andrea Orgagna n'a peut-être pas dans l'opinion la superbe place qu'il mérite; architecte, sculpteur et peintre, il excellait à couvrir les grands espaces et avait une pensée assez vaste pour embrasser de grands sujets qu'il développait aux murs d'un Campo-Santo et d'une église. L'Orgagna de la Loge des Lances, auquel ses œuvres architecturales et son étonnant chef-d'œuvre de l'autel d'Or San Michele mériteraient l'immortalité, a donné carrière à son



Spinello Aretino. — Épisode de la vie de San Benedetto. — Sacristie de San Miniato.

imagination terrible aux murs de Santa Maria Novella. Paolo Ucello est déjà plus réel, il représente les faits historiques sans y mêler les allégories qui jettent parfois l'indécision sur la scène représentée. Il s'appelait Paolo di Dono, et c'est parce qu'il aimait à peindre des oiseaux dans ses compositions qu'on l'a surnommé Ucello. C'est un Florentin, non-seulement de style, mais aussi de naissance. Il est né en 1396. Comme la plupart des artistes ses contemporains, c'est un orfèvre qui se livre bientôt à la peinture. Il a été l'aide et le collaborateur de Ghiberti aux fameuses portes de Florence. On connaît aujourd'hui bien peu de ses œuvres et, à Santa Maria Novella, où il avait représenté une série de com-

positions, Adam, Eve et Noé; on ne constate que des fragments mal conservés de l'œuvre. Il y a, dans la cathédrale de Florence une œuvre authentique de Paolo, signée *Pauli Uccelli opus;* c'est une statue équestre colossale peinte à fresque sur les murs au clair obscur, en terre verte, représentant ce fameux sir John Hawkwood, un des premiers condottieri de son temps, un Anglais de naissance, féroce de caractère, qui était au service de la République. Paolo avait le goût des géants, et, en tout cas, il était l'homme des batailles et des grandes luttes, car dans la Casa Vitali, à Padoue il a peint des géants dont Andrea Mantegna a souvent parlé avec une grande admiration. Il meurt en 1479, ayant laissé nombre de représentations importantes pour l'histoire. On voyait autrefois à Florence, dans la maison Bartolini, une série intitulée les *Quatre Batailles* peinte pour la famille et aujourd'hui dispersée. La National Gallery possède celle de Santo Egidio, qui eut lieu en 1416, où Carlo Malatesta fut fait prisonnier avec son neveu Galeazzo par Braccio di Montone; nous la reproduisons en tête de ce chapitre. Indépendamment de son importance comme peintre de *documents* nous ayant transmis et fait connaître nombre de détails du costume et de l'armement du XIV[e] siècle florentin, Paolo a fait faire un pas considérable à la science, toute neuve alors, de la perspective; il avait étudié les mathématiques avec Gianozzo Manetti.



Paolo Ucello.

Cette Bataille de San Egidio mérite qu'on s'y arrête; c'est une œuvre d'un caractère archaïque qui ne séduit pas, et où le mouvement compassé ne semble pas à la hauteur du sujet. Les chevaux paraissent inanimés, les guerriers, avec leurs armures étranges, paraissent copiés sur des jouets d'enfants; mais nous sommes en face d'un document historique de la plus haute importance, la première bataille représentée par un peintre de la Renaissance, la première composition où les lois de la perspective sont appliquées. Il y a de plus dans la Bataille de San Egidio un autre genre de documents qui ont leur prix; nous voulons parler de l'armement des combattants aux premières années du XV[e] siècle et de la représentation de ces fameux condottiers qui menaient à la victoire les *Compagnies d'aventure* qui jouèrent un rôle si considérable dans les affaires de l'Italie. Si l'on s'en tenait à la légende, nous devrions voir dans les deux personnages Carlo Malatesta et Galeazzo, son neveu; mais je ne puis accepter cette assertion, les dates ne concordent pas, Galeazzo avait cinq ans alors il n'a pu être fait prisonnier à cet âge, et en somme il y a certaines incompatibilités qui me portent à conclure que les quatre batailles fameuses de la maison Bartolini, dont nous possédons l'une au Louvre, tandis que la deuxième est à Londres, la troisième à Florence et la quatrième à jamais effacée par le temps, sont des œuvres faites après coup, sur des renseignements vagues, et auxquels il ne faut accorder d'autre valeur que celle de la connaissance exacte des armes et costumes du temps; l'œuvre est contemporaine de la bataille, c'est là son vrai prix pour nous.

Masolino da Panicale, un artiste du même temps, Florentin aussi, a fait faire un progrès notable à l'art de son temps et a apporté pour sa part une amélioration sensible dans l'exécution. Jusqu'à lui, quel que soit le génie du peintre, il emploie une perspective toute de convention, et, dans le relief des corps, il y a cette timidité qui a pour résultat de faire des divers personnages d'un même groupe un seul et unique plan. Masolino était élève de Lorenzo Ghiberti et, par conséquent, orfèvre comme lui; il a été l'un de ses collaborateurs aux portes, et il n'y a pas lieu de s'étonner de trouver un nouvel aide au grand sculpteur, puisqu'il est prouvé qu'il n'eut pas moins de vingt et un élèves ou collaborateurs. Il débute à Rome dans sa première jeunesse; il y prend les fièvres et revient à Florence, où, fortune suprême pour un peintre, on lui donne un mur de cette fameuse chapelle des Brancacci où il va peindre les épisodes de la vie de saint Pierre. Il y avait là beaucoup de force, un relief tout nouveau pour le temps, et des expressions très-affirmées; mais nous ne pouvons nous rendre aucun compte du résultat; et les collaborateurs venus après coup ont imprimé leur cachet sur les peintures mêmes de Masolino, aujourd'hui blanchies à la chaux et entièrement effacées. Il nous faut cependant citer son nom, car il a apporté sa pierre à l'édifice et découvert un filon dans cette mine précieuse. On assure que c'est lui qui, le premier, sut animer d'un sourire une jolie bouche, faire circuler l'air dans une composition, agiter mollement les plis d'un vêtement et donner aux chairs la morbidesse. Quant au relief, si on en croit Vasari, il arrivait au trompe-l'œil et donnait l'illusion de la réalité.



Le Masaccio, d'après la Fresque du Carmine.

Le Masaccio, l'une des plus hautes personnalités de la peinture florentine, est venu plus tard; mais dès le jour où il peint au Carmine, l'art florentin fait un pas de géant. Il a, avec son talent superbe, son élégance native et sa force jointe à sa douceur, une science profonde de l'anatomie et un caractère nettement accusé qui en font un type à part. Il y a aussi dans son œuvre un certain charme qui est inséparable de ces personnalités fauchées à la fleur des ans par la main impitoyable du Temps. Il naît avec le siècle, en 1402, quand Ghiberti est déjà un homme et, à peine s'achève le premier quart de ce même siècle, ce génie s'éteint, et la peinture florentine est en deuil.

Sa grande œuvre, c'est la chapelle des Brancacci du Carmine, celle-là même que Masolino da Panicale avait commencée. Il n'avait pas choisi son sujet, puisque les Brancacci l'avaient imposé à Masolino; il ne fit donc que le suivre et, malgré son respect pour son maître, gêné sans doute par la composition première, ou bien d'après l'ordre des Brancacci,



FRA FILIPPO LIPPI — SAINTE FAMILLE

Collection du Palais Pitti

il recommença l'œuvre qu'il n'allait même pas achever. Il faut être sincère et dire que les restaurations successives de ces admirables peintures de la vie de saint Pierre n'offrent plus aujourd'hui que l'intérêt qu'on attache à un souvenir. Intrinsèquement l'œuvre n'existe plus ; prise, reprise, effacée, refaite, défigurée par des gens de bonne volonté et de peu de savoir; mais on peut encore juger de la noblesse de la composition par la gravure qui nous reste. Ce fut pendant un siècle le plus fécond exemple pour la peinture et l'école des grands artistes. Depuis Giotto, personne n'avait fait un progrès plus sensible ; c'était simple et grand, audacieux et fort, plein de nouveauté et d'originalité; la peinture était désormais fixée; on



Le Masaccio. — Jésus ordonne à Saint Pierre de payer le Tribut. — Chapelle du Carmine de Florence.

pouvait, dans les tons divers, par un tempérament spécial de coloriste, trouver des harmonies, rendre l'atmosphère, faire sentir l'heure, le pays, le climat (conquêtes que l'on fit plus tard et qui ne sont pas spéciales à l'école florentine); mais il y avait là tous les éléments qui allaient permettre aux plus illustres d'entre les illustres, les Gozzoli, Ghirlandaio, Botticelli, Léonard, Raphaël et Michel-Ange, d'exposer aux murs des palais et des couvents, leurs grandes thèses sublimes.

Tout ce qui s'occupait d'art vint au Carmine comme à un temple et comme à une école, pour entendre les leçons du maître. Il mourut à vingt-sept ans en 1428, et le fameux Brunelleschi, auquel il avait demandé des leçons de perspective, se chargea, au moment de sa mort, de faire comprendre la perte immense que les arts venaient de faire. Vasari prétend qu'il repose au Carmine, mais son annotateur en doute. Il est singulier qu'un aussi grand artiste, l'un de ceux qui marquent une étape dans l'histoire de l'art, n'ait pas eu sa tombe à Santa Croce parmi les génies florentins.

Parmi ceux qui nous ont laissé des documents d'un haut intérêt sur le temps, au point de vue des portraits et des représentations du costume, il en est peu qui aient plus de saveur que Pierro Della Francesca, né en 1416 à Borgo San Sepolcro, et mort, aveugle, en 1492. Ses toiles et fresques sont rares aujourd'hui, mais elles étaient très-fréquentes de son temps. A une époque où on possède si peu de portraits authentiques, il est intéressant de voir un artiste se consacrer presque spécialement à la reproduction des portraits des souverains contemporains. Comme le Pisanello, qui nous a laissé les empreintes de la plupart des seigneurs de l'Italie du xve siècle : Pierro, à Urbin, à Ferrare, à Rimini, à Pesaro, à Ancône, à Rome ; fit poser devant lui les têtes couronnées. Il était géomètre distingué, et il a écrit sur la perspective. Il est devenu très à la mode aujourd'hui ; ses portraits sont très-recherchés, et quand ils passent dans les ventes, ils atteignent des prix très-élevés, car les musées d'Europe se les disputent.


Lippo Lipp.

Alesso Baldovinetti est moins connu, et ses œuvres sont plus rares encore que celles de Pierro Della Francesca. Il était de l'intimité de Laurent de Médicis et, si on avait pu sauver ses fresques très-défigurées, on aurait eu des portraits authentiques des plus hautes personnalités du temps, car il avait peint dans la grande chapelle de Sainte-Trinité, le portrait de Guicciardini, celui de Lucca Pitti, de Diotisalvi Neroni, de Julien de Médicis, de Gherardo Gianfigliazzi et de Messer Bongianni et Philippe Strozzi. Aujourd'hui, on ne sait plus ce qu'est devenue cette œuvre si importante pour l'histoire du xve siècle ; en 1760, on a enlevé le tableau de l'autel principal et il n'a pas été replacé depuis. Les fresques de Santa Trinita, furent exécutées en 1471 et il mit cinq ans à les exécuter. Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino et Filippino Lippi furent chargés de les estimer. Il naît en 1427. Il meurt en 1499.


Pierro Della Francesca.


Alesso Baldovinetto.

Jusque-là les peintres du xive et du xve siècle, alors même qu'ils traitaient des sujets sacrés, les interprétaient d'une façon large où se lisait plutôt l'esprit philosophique que

l'esprit religieux ; c'était le cas des plus illutres, comme Giotto et Orgagna; une école allait se former, composée pour la plus grande partie d'artistes non-seulement religieux au point de vue du sentiment et de la doctrine, mais encore appartenant à l'Église par l'habit qu'ils portaient. Fra Filippo di Tommaso Lippi, né à Florence en 1406 et mort en 1469, devait être l'un des premiers de cette école. On le connaît dans les arts sous le nom de Filippo Lippi. Il appartenait à l'ordre des Carmélites et, élevé dans le couvent du Carmine, il est plus que probable que l'enfant, en face des fresques de Masaccio, prit le goût de la peinture et se voua à l'art qu'il devait illustrer. On le vit bientôt, après s'être exercé, dans la chapelle du maître, à reproduire divers fragments de ses compositions, tracer des figures et combiner des sujets ; il était déjà tellement imbu des principes de Masaccio qu'on prétendait que son âme l'avait pénétré. On lui confia bientôt des pans de murailles à décorer dans cette même église du Carmine, et il devait avoir la gloire, un jour, de terminer la chapelle des Brancacci que le Masaccio avait laissée inachevée. Il abandonna dès lors la communauté, sans cependant en répudier l'habit. Il est certain qu'une bulle du pape Eugène IV, en date du 28 février 1442, le nomma abbé et commendataire à vie de l'église paroissiale de San Quirico à Legnaza, près de Florence. On sent bien que c'était un bénéfice, une prébende, qui devait lui permettre de se livrer à la peinture en lui assurant une certaine indépendance. C'était l'usage alors, comme plus tard chez nous au XVIIe et au XVIIIe siècle d'inscrire les grands artistes qui avaient pris la robe, sur la feuille des bénéfices. Leon Battista Alberti par exemple, dans le même temps était chanoine et, de ce fait, sûr de l'existence, pouvait se livrer aux travaux que les grands pontifes d'alors exigeaient de lui, pour la transformation de la ville de Rome.



Inconnue — Attribuée à Pierro Della Francesca. — Galerie Pitti.

Les artistes qui ont pris la robe sont si nombreux dans la seule Italie que l'ordre seul des Dominicains a fourni le sujet d'un beau livre.



Fra Filippo Lippi. — La Vie de la Vierge. — Collection du Palais Pitti.



Fra Filippo Lippi. — La Madone et le divin Enfant. — Collection de Florence. — Palais Pitti.

Bien que nous ne fassions la biographie d'aucune de ces personnalités, nous ne pouvons nous empêcher de citer un fait très-curieux de cette existence. Un jour que Fra Filippo Lippi se promenait en barque sur l'Adriatique, en face d'Ancône, un pirate barbaresque captura la barque et il resta dix-huit mois prisonnier. Ayant pris un charbon, il se mit à dessiner avec tant d'exactitude le portrait d'un de ses geôliers, que ce chef-d'œuvre lui valut sa grâce et sa liberté. Revenu à Florence, ses travaux lui méritèrent l'amitié de Cosme de Médicis, et plus tard celle de Laurent. Le nombre de ses œuvres est considérable, et, dans toute la Toscane, on peut montrer des fresques plus ou moins bien conservées qui sont dues à son pinceau.



Benozzo Gozzoli.



Andréa del Castagno.



Fra Filippo Lippi.

Il faut dire cependant qu'ayant eu un fils (quoiqu'il fût dans les ordres), et, ce fils, qui portait son nom, s'étant adonné à la peinture, il devient très-difficile de savoir au juste si on n'a pas confondu sous le nom du père toutes les œuvres exécutées par le jeune Filippo qui était arrivé à un talent remarquable.

Il est singulier que cet homme si plein de ferveur dans ses compositions religieuses, et qui a peint ces figures sur lesquelles rayonne la foi, ait été un grand débauché auquel on eut à reprocher des méfaits qui, d'ordinaire, ne sont point commis par des carmélites ; mais il faut croire que l'homme avait des qualités privées, car Laurent de Médicis voulut, après sa mort, lui donner une preuve d'affection qui honore hautement les deux personnalités. Filippo était mort à Spoleto au moment où il peignait la chapelle principale de la cathédrale ; les membres du conseil de fabrique résolurent de lui donner une sépulture dans la cathédrale même. Plus tard, sous Sixte IV, comme Laurent de Médicis se rendait en ambassade à Rome, il passa par Spoleto et, s'arrêtant devant la pierre tombale de son ami, il trouva que sa dernière demeure n'était pas digne de lui ; il demanda alors à la communauté

le corps de Lippi. Comme on lui refusait le précieux dépôt ; il résolut de faire élever une

Tombeau
de Fra Filippo Lippi, érigé en 1487
par Laurent de Médicis, à Spoleto.

Tombeau
de Fra Filippo Lippi, érigé en 1487
par Laurent de Médicis, à Spoleto.



TOMBEAU DE FRA FILIPPO LIPPI, A SPOLETO.

Conditus hic ego sum picturæ fama Philippus,
Nulli ignota meæ est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque animos fallere voce diu.

Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit, ante humili pulvere tectus eram.

tombe digne de l'artiste et chargea le cardinal di Napoli d'en surveiller l'exécution. Il pria même Politien de lui rédiger une épitaphe ; c'est celle qu'on lit au front du monument

Nous reproduisons ici *le Couronnement de la Vierge*, qui figure au Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Florence; Filippo Lippi s'y est peint lui même dans le personnage agenouillé près de la légende. C'est un sujet qu'il affectionnait, car il l'a répété à Spoleto; mais on voit par la gravure que nous donnons ici qu'il a varié sa composition.

J'ai signalé à plusieurs reprises le nom d'ANDRÉA DEL CASTAGNO (1390-1457); c'est lui qui fut chargé de peindre dans le Bargello, les figures pendues par les pieds, des divers condamnés à mort lors de la conjuration des Pazzi. On l'appela pour ce fait *André des Pendus* (*Andrea Degl' Impiccati*). Nombre d'églises de Florence offrent des fresques de lui qui sont d'un dessin ferme et d'une tonalité sombre qui rappelle Mantegna et quelques Lombards; la galerie Pitti contient de lui un portrait du temps que nous reproduisons ici, mais sous lequel il nous sera difficile de mettre un nom.



Le Couronnement de la Vierge, par Fra Filippo L

Il faut nous arrêter sur le nom de BENOZZO GOZZOLI, né à Florence en 1420 et mort en 1498; c'est un élève de Fra Angelico de Fiesole et il lui a servi d'aide et de collaborateur dans quelques-unes de ses fresques de la cathédrale d'Orvieto. Embarrassé d'abord dans les liens de l'école, sa personnalité se dégage bientôt et il devient le plus



- Collection de Florence (Académie des Beaux-Arts).

original peut-être des peintres florentins. Sa grande œuvre est au Campo-Santo de Pise, où en 1469 il commença l'exécution de vingt-quatre scènes tirées de l'Ancien Testament depuis Noé jusqu'à la visite de la Reine de Saba. La peinture avec lui se dégage tout à fait, il appelle toutes les ressources de la nature, il place ses épisodes dans de beaux et larges paysages, ou dans des compositions architecturales ; tout lui sert des éléments qui l'entourent : animaux variés, chevaux, chiens, oiseaux aux brillants plumages. Il est certain que le Masaccio l'avait vivement influencé pour la conception de la figure humaine, mais ses silhouettes de femmes sont bien à lui et surtout aussi ces arrangements d'étoffe ingénieux et délicats, ce tour des cheveux qui retombent en se divisant en mèches, cette élégance des extrémités. On n'énumère pas toutes ses œuvres ; la plus connue de toutes celles qui sont à Florence se trouve au palais Riccardi, dans l'ancienne chapelle des Médicis. Il a représenté l'adoration des Mages ; les Princes, suivis de leur cour, se sont mis en voyage ; ils traversent à cheval les vallées et les montagnes pour se rendre à Bethléem. Ce qu'il y a de piquant dans cette mâle peinture c'est que l'artiste, suivant une habitude qui fait de ses œuvres un document historique important, a pris, pour

représenter chacun des rois mages, les traits d'une des personnalités de la cour de Cosme le Vieux. C'était même en réalité la réunion des personnages qui avaient assisté au concile qui eut lieu à Florence. On devrait y voir Manuel Paléologue, le patriarche de Constantinople, Jean II, portant la robe lamée, d'or derrière lui viennent Cosme de Médicis, son fils, Pierre le Goutteux et Salviati. C'était son habitude de peindre ainsi ses contemporains; Au Campo-Santo, dans la *Visite de la reine de Saba*, il avait déjà placé Marcile Ficin au milieu des prélats, avec Argiropoulo, le fameux helléniste, et Bartolommeo Platina.



Palais Pitti. — Inconnu, par Andréa del Castagno.

Ce Benozzo Gozzoli a dû avoir une influence énorme sur son temps, car, en feuilletant les manuscrits à miniature du XVe siècle, on est étonné de voir ses types reproduits, copiés, accommodés selon les nécessités du sujet. On lui prend toutes ses compositions, ses costumes, jusqu'à la marque indélébile du peintre, son habitude d'introduire des animaux dans sa composition. Les moines du Campo-Santo de Pise avaient été si satisfaits de son œuvre qui attirait des étrangers venus de toute l'Italie, qu'ils lui élevèrent, de son vivant, dans leur cimetière un monument funéraire avec l'inscription suivante : « Hic Tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has pinxit historias : hunc sibi Pisanor : donavit humanitas MCCCCLXXVIII. » 1478 est la date de l'érection du tombeau, mais Gozzoli ne mourut qu'en 1498.

Cet artiste est encore un de ceux pour lesquels la génération d'aujourd'hui s'est passionnée. On vient pour ainsi dire de le découvrir, les peintres du XVIe siècle avaient jusqu'à ce jour obscurci sa gloire.

Cosimo Rosselli et Sandro Botticelli sont du même temps; mais, entre ces deux, Botticelli est le vrai chef d'école, c'est la grande personnalité.

Sandro est le diminutif d'Alessandro, il était fils de Mariano Filipepi; élevé d'abord en apprentissage chez un orfèvre du nom de Botticello, il prit son nom, selon la mode de l'époque. Ses fresques sont nombreuses à Florence et il eut de son temps une haute renommée. C'est un peintre profondément original; il a créé un type de femme qui lui appartient : ce sont

généralement de grandes personnes, longues, minces, effilées, pâles, et même un peu vertes, — les peintres me comprendront, — qui marchent languissantes et gracieuses dans leurs robes aux plis contournés. Les bras sont généralement noués dans deux ou trois endroits entre l'épaule et l'avant-bras, et le pli, compliqué et difficile, rappelle ceux que plus tard les Valois mirent en usage dans le costume. Nous reproduisons ici, une figure : *l'Abondance* qui donne une très-juste idée de ce que nous voulons décrire. Vasari cite aussi, parmi ses toiles de



Filippo Lippi. — Coupole de la Cathedrale de Spoleto. — Le Couronnement de la Vierge.

chevalet, un profil de femme qui a toujours passé pour la maîtresse de Julien de Médicis, frère de Laurent, tué lors de la conjuration des Pazzi. Le doute subsiste; si c'était vraiment l'amie de Julien, ce serait alors la mère du pape Clément VII, qui s'appelait la Gorini. On se rappelle l'histoire; Julien mort, le fameux architecte San Gallo, qui se trouvait être le voisin de la Gorini et le confident de Julien, vint trouver Laurent et lui révéla l'existence d'un enfant né de la Gorini et de Médicis. Laurent alla aux informations et accueillit l'enfant, qui, plus tard, devint cardinal à vingt-cinq ans, puis souverain pontife. Ceci est une hypothèse, mais si ce n'est pas la Gorini, puisque la tradition veut que ce soit une maîtresse de Julien, — et il faut toujours la respecter pour ces attributions — ce serait alors la fameuse Simonetta, née à Porto Venere, Génoise d'origine, mariée à Florence à un membre de la



Collection de Florence. — Académie des Beaux Arts.
Annonciation, par Filippo Lippi.



Collection de Florence. — Académie des Beaux Arts.
Annonciation, par Filippo Lippi.

noble famille Cattani et morte très-jeune. Bernardo Pulci, en 1494, publia une élégie sur la mort prématurée de la *Diva Simonetta;* et l'élégant Politien, dans les stances écrites pour la



Le Centaure. — Sandro Botticelli. — Collections de Florence (Pitti).

fameuse joute imaginée par Julien, a écrit des vers charmants en son honneur. On se rappellera que la vente de la collection Reiset promettait un portrait de la Simonetta, donné, si je ne me trompe, à Pierro Della Francesca; c'était en vérité son portrait héroïque, tandis

que celui que nous avons publié au chapitre Julien de Médicis représentait la Simonetta dans sa vie privée.

Nous publions encore une fantaisie du maître, le *Centaure*, conception singulière de l'un des plus singuliers esprits de la peinture florentine. Botticelli, en effet, plein de génie et d'un tempérament de poëte, a souvent dans ses compositions, quelque chose d'intraduisible et d'incompréhensible qui fait penser à des rébus indéchiffrables. C'est bien l'homme capable de commenter les singuliers romans du temps, le *Songe de Poliphile* ou le *Combat d'amour en songe de Colonna.* Il a tout abordé, l'histoire, la philosophie, le Nouveau Testament, l'Ancien, les grandes compositions épiques, et, par dessus tout, la fantaisie. On a dit qu'il y a du *pathos* dans son génie; mais, ce qui rachète tout, c'est la grâce charmante et l'*humanité* de ses créations. Si les sujets sont nébuleux et difficiles à comprendre, les figures sont touchantes et douces, pleines d'une grâce alanguie. Il a illustré la *Divine Comédie*, et jamais peintre, même le Giotto, n'a été aussi nourri des œuvres de Dante. Il l'avait même annoté et il a emprunté nombre de ses compositions aux épisodes du *Convito*. Savonarole aussi le passionna et, à la fin de sa vie, il était si hautement son disciple qu'il souffrit pour sa cause et en aurait été volontiers le martyr. C'était un rêveur qui s'en allait fixant sa fantaisie sur les murs des palais et sur des panneaux, très-appréciés alors, sans se soucier du prix qu'ils pourraient lui apporter; aussi mourut-il pauvre, et c'est la maison Médicis qui dut soutenir ses vieux jours. Ses œuvres sont très-nombreuses dans les musées d'Angleterre ; la France est moins riche, mais Florence, aux Offices et à Pitti, offre une suite d'un haut intérêt. Ses peintures religieuses sont très-nombreuses ; nous aimons mieux, quant à nous, ses toiles de fantaisie, où souvent il atteint à la plus pénétrante poésie.



Sandro Botticelli.



Cosimo Rosselli.



Fra Giovanni da Fiesole.

Nous le représentons ici par deux toiles, le *Centaure* du palais Pitti, et la *Vierge et l'Enfant entourés des Saints*, de l'Académie des Beaux-arts de Florence. Cette dernière toile

montre que chez lui la forme était à la hauteur du sentiment. On se croirait en face d'un Ghirlandajo.

Fra Giovanni da Fiesole, plus connu sous le nom de FRA BEATO ANGELICO, appartient à cette école de peintres ascétiques qui ont passé leur vie à louer le Seigneur et à chanter ses louanges le pinceau à la main; il était de l'ordre des frères prêcheurs et termina sa carrière comme miniaturiste. Il était né à Castello di Vecchio dans le Mugello, en 1387, et



Fac-simile d'un Dessin attribué à Fra Beato Angelico.

son nom de famille était Guido. Il débuta à Foligno et à Cortona où on conserve encore nombre de ses œuvres. Il était en 1418 à Fiesole quand on l'invita à venir à Florence pour décorer le nouveau couvent de Saint-Marc qui était le siége de la présidence des frères prêcheurs dans Florence. Pendant neuf années il fut employé à cette tâche, c'est celle qui illustre son nom, et il est impossible de ne pas être profondément remué à la vue de cette série de chefs-d'œuvre où la piété se lit sur chaque visage, où la foi rayonne dans chaque figure. Ame simple, droite, pure ; artiste exquis, doué d'un cœur brûlant et d'une âme d'une douceur ineffable, Fra Beato a fait de Saint-Marc un sanctuaire de l'art. On dit

que son frère Fra Benedetto l'a aidé dans quelques parties de son œuvre. A Saint-Marc il y a deux aspects bien tranchés, la peinture officielle et la peinture intime. Dans la première, sur de vastes surfaces, Fra Beato représente les grandes scènes de l'Écriture et il le fait avec



La Vierge et l'Enfant entourés de Saint Jean, Saint François, Sainte Marie-Madeleine, Sainte Catherine martyre, Saint Côme et Saint Damien. — Par Sandro Botticelli. — Galerie de Florence. — Académie des Beaux-Arts.

une foi profonde et une science accomplie; c'est simple et grandiose, très-exécuté; mais ce qui domine, c'est le sentiment et la croyance à l'idée supérieure; c'est un peintre embrasé de l'amour divin. En haut, dans les cellules du couvent, c'est un tout autre aspect. L'Angelico a vécu dans l'intimité des moines, il les connaît, il les aime; il a demandé à chacun



Saint Marc l'Évangéliste — Panneau de Fra Bartolommeo. — Collection de Patti.

d'eux quel est le saint de sa prédilection, et, au mur de chaque cellule, là où ils méditent et ils prient, il représente un épisode de la vie du saint, décorant ainsi d'une parure unique, cette modeste demeure de quelques pieds carrés au seuil de laquelle viennent expirer les bruits du monde. Après ces neuf années de travail, le pape Eugène IV, en 1445, invita l'Angelico à venir peindre au Vatican où Nicolas V le retint aussi. Cela ne l'empêcha pas de se rendre à Orvieto, pour y décorer la chapelle de San Brizio, mais il la laissa incomplète. Il revint à Rome en 1447 et y resta jusqu'à sa mort, en 1455. On l'ensevelit dans l'église de Santa Maria Sopra Minerva. On a raconté de lui, qu'avant de prendre le pinceau, il ne manquait jamais de se recueillir, de s'agenouiller et de recommander à Dieu, et sa main et l'Esprit qui l'allait guider. Douce figure, incarnée toute entière dans cette admirable solitude de San Marco, où on aurait dû mettre son portrait en regard de celui de Savonarole, car l'esprit se repose sur ces deux noms en visitant le cloître, et il évoque les temps tourmentés où le tribun sacré faisait retentir les voûtes de ses accents passionnés.



Luca Signorelli.

Luca Signorelli ne m'appartient pas comme école, car il est né à Cortona vers 1441, mais il est élève de Pierro Della Francesca ; il a peint à Arezzo, à Citta di Castello, et surtout il a terminé l'œuvre de Fra Beato Angelico à Orvieto.



Fra Bartolommeo.



Domenico Ghirlandajo.

C'est un homme considérable, il est doué d'une force d'expression qu'on ne trouvera peut-être chez personne au même degré. Il a peint à Rome dans la chapelle Sixtine, mais ses œuvres ont été détruites ; son chef-d'œuvre, c'est la composition de la chapelle de la madone de San Brizio dans la cathédrale d'Orvieto. Michel-Ange lui-même s'est inspiré de cette composition, l'une des plus puissantes que puisse montrer la peinture italienne. Nous donnons ici la composition principale exécutée au trait afin qu'on la puisse saisir dans son ensemble. Signorelli, assisté de Girolamo Genga, mit trois ans et trois mois seulement à venir à bout de ces prodigieuses fresques réparties en quatre compositions : l'*Antechrist*, — l'*Enfer*, — la *Résurrection*, — le *Paradis*. Dans



l'*Antechrist*, qui est le sujet que nous avons choisi, la partie de gauche désignée par la tradition sous le nom de les *Foudroyés*, est certainement ce que nous connaissons de plus véhément comme mouvement et comme intensité; le geste y est simplement sublime.

Fra Bartolommeo, que Vasariappelle Bartolommeo di San Marco, à cause de la part qu'il a prise à la décoration du couvent de San Marco, et aussi parce qu'il était dans les ordres,



Le Règne de l'Antechrist, par Luca Signorelli. — Cathédrale d'Orvieto.

s'appelait de son vrai nom Baccio Della Porta. C'est une grande personnalité de l'art florentin quoique, par état et par tendance, il n'ait pas abordé les sujets profanes; mais il a atteint au sublime religieux par la grandeur de la ligne et la gravité superbe de ses figures. Il était de Savignano, à la porte de la ville de Prato. C'est sa passion pour Savonarole, dont il suivait religieusement les conférences, qui l'appela au couvent de Saint-Marc. Il fit partie des cinq cents qui se groupèrent autour du grand agitateur quand le peuple vint l'assiéger dans Saint-Marc, mais le grand artiste n'était pas un grand soldat, car au milieu de la bagarre, comprenant qu'il y allait de sa vie, il se déroba et fit vœu, s'il sortait sain et sauf, de prendre l'habit religieux. Effectivement il alla à Prato prendre l'habit de dominicain et, en renonçant au

monde on craignit longtemps qu'il ne renonçât aussi à la peinture. De Prato, il passa au couvent de Saint-Marc, ce qui explique le nombre de ses œuvres que contient encore le couvent. C'était le temps où Raphaël d'Urbin vint à Florence; le jeune peintre, très-enthousiaste de Bartolommeo, passait des heures auprès de lui.



Domenico Ghirlandaio. — Le Mariage de la Vierge. — Chapelle de Santa Maria Novella

La renommée des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, exécutées plus tard à Rome, l'appelèrent au Vatican et, sur sa route, il laissa nombre d'œuvres dans les diverses communautés qu'il traversa.

Les deux toiles qui le représentent à Florence dans la galerie Pitti, sont toutes deux citées par Vasari; nous les reproduisons ici. Voici dans quels termes Vasari les désigne : « Il lui vint caprice, pour montrer qu'il savait faire les grandes figures (puisqu'on lui avait dit qu'il n'excellait qu'aux petites choses), de placer sur la porte qui s'ouvre dans le chœur de Saint-Marc, un panneau de cinq brasses sur lequel il représenta saint Marc l'Évangéliste, œuvre d'un dessin parfait et d'une supériorité réelle. Plus tard Salvator Belli, marchand florentin, étant revenu de Naples, entendant parler du talent de Fra Bartolommeo, et ayant vu quelques-unes de ses œuvres, lui commanda une autre toile avec le Christ Sauveur du monde, allusion à son propre nom, et les quatre évangélistes qui l'entourent. On y voit encore deux enfants présentant la boule du monde, et leurs fraîches carnations sont admira-

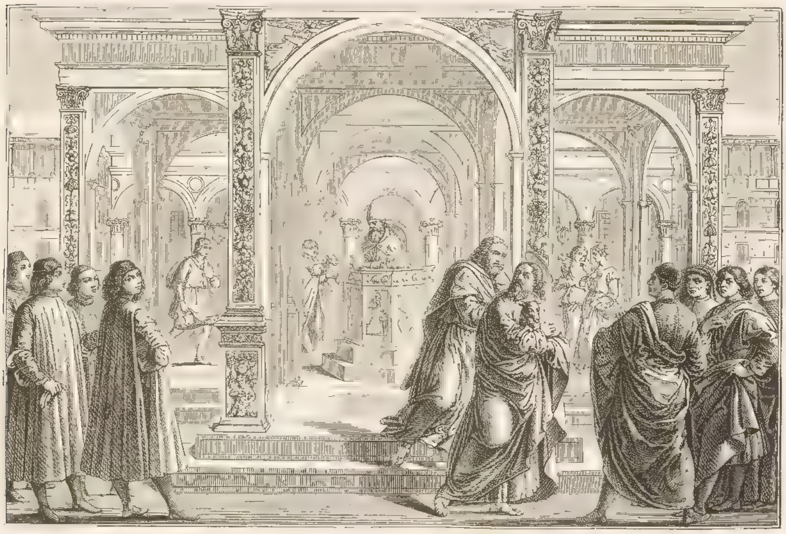


LE GHIRLANDAJO — L'ADORATION DES MAGES

Collection du Palais Pitti

blement rendues comme d'ailleurs l'œuvre toute entière. Il mourut en 1517. Ces peintres qui appartenaient aux ordres religieux sont très-nombreux dans l'histoire de l'art; ils étaient dispensés de tout service au couvent, et tout ce qu'ils gagnaient avec leur pinceau appartenait à la communauté; ils ne gardaient par devers eux que l'argent nécessaire pour acheter les couleurs et les accessoires.

Le Ghirlandajo a la gloire d'avoir guidé ses premiers pas; il est lui-même un maître, un artiste considérable, qui réunit la gravité et la force à la grâce. Il a de plus un caractère



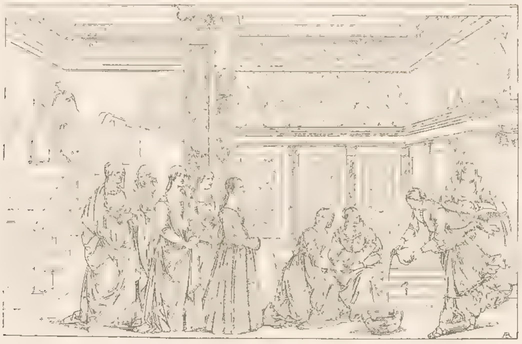
Fresque de Domenico Ghirlandajo. — Joachim chassé du Temple. — Chapelle de Santa Maria Novella.

superbe et grandiose, et, partout où il a laissé une œuvre, il s'en dégage une impression robuste et forte; personne mieux que lui, dans le *clou* de la fresque, n'enferme avec plus de précision la forme picturale. Que ce soit à Sainte-Marie-Nouvelle, dans cette série de compositions qui couvrent tout un mur énorme depuis la base jusqu'aux voûtes, ou à Santa Trinita, dans la chapelle des Saxetti, il produit la même impression.

Son vrai nom est Domenico Bigordi; et on prétend que ce nom de Ghirlandajo lui vient de ce que, le premier, il a employé comme moyen de décoration pour ses figures les guirlandes dont les jeunes filles paraient leurs coiffures.

Les fresques de Santa Maria Novella représentent sans doute l'œuvre la plus considérable, au point de vue du nombre de figures, qui existe à Florence. Elles sont aussi remarquables

par le nombre de portraits d'hommes célèbres contemporains que le Ghirlandajo y a rassemblés. Toute la famille Tornabuoni y figure ; là encore se trouve Marcile Ficin, puis Cristofano



Santa Maria Novella. — La Nativité, fresque de Domenico Ghirlandajo.

Landino, Demetrius Greco, le Politien, et une charmante jeune fille de Florence, Ginevra Benci. Pour caractériser la manière du Ghirlandajo nous donnons quatre de ses œuvres,



Domenico Ghirlandajo. — Miracle de Saint François. — Chapelle Saxetti, à la Trinita.

trois fresques, et une toile qui figure au palais Pitti. C'est d'abord la *Nativité de la Vierge*, l'une des scènes peintes aux murs de Santa Maria Novella, puis *Joachim chassé du Temple*, épisode du *Protevangelium Santi Jacobi*, et le *Miracle de la chapelle Saxetti* de Santa



Trinita, saint François ressuscitant un enfant, et l'*Adoration des Mages*. Il est impossible de ne pas pas reconnaître, dans chacun des groupes qui assistent au miracle, des personnages du temps; mais les femmes et les enfants sont ceux de la famille Saxetti, les autres sont des Acciaioli et des Albizzi. L'artiste a porté cette habitude à son extrême limite; elle est dans le goût du temps, mais il l'a certainement professée plus que tout autre car, au-dessus de la frise, il a encore représenté toute une série de personnages à mi-corps avec le costume de l'époque. Les fonds d'architecture ne sont pas non plus indifférents, ils représentent un état actuel de la cité et nous montrent les dispositions des constructions au temps du XVe siècle. Domenico meurt en 1498, avec le siècle; il avait dû naître vers 1450; il a laissé des élèves du plus grand talent, sans parler de son chef-d'œuvre, Michel Ange. Francesco Granacci est sorti de son atelier ainsi que Mainardi, Cieco, Jacopo del Tedesco et Baldini.

GRANACCI Francesco, dont nous donnons ici une toile superbe représentant un portrait de jeune Florentine, fut l'élève chéri du Ghirlandajo et le condisciple de Michel-Ange dans l'atelier du maître. Laurent de Médicis était très-partisan du Ghirlandajo parce que les Tornabuoni, ses parents, l'avaient adopté comme leur peintre; il suivait donc de près ses travaux et s'intéressait à son atelier : il y vit les élèves du maître et les suivit avec cette affection éclairée qui fait de lui un vrai Mécène. Déjà Granacci était de force à aider son maître qui travaillait avec ses frères David et Benedetto à ces grandes peintures murales de Santa Maria Novella. Il y avait dans le Granacci l'étoffe d'un décorateur, et Laurent le Magnifique l'employa à dessiner divers costumes du triomphe de Paul-Émile, superbe entrée qu'il avait organisée à Florence comme c'était alors le goût du temps; plus tard, quand Léon X fit son entrée solennelle dans la ville, c'est encore François qui eut la haute main sur la décoration des places et des rues où devait passer le cortége. Dans cet ordre d'idées sa production est considérable; mais tout a disparu, puisque ces divertissements éphémères n'étaient faits que pour un jour. Les poésies cependant nous sont restées, et souvent elles sont signées des plus beaux noms du siècle. Granacci était très-lié avec Michel Ange depuis qu'il avait été son camarade d'atelier. Lorsque le pontife appela le grand sculpteur pour lui donner la décoration de la chapelle Sixtine, celui-ci voulut pour aide son compagnon Francesco : il dessinait les cartons et Granacci exécutait; il est vrai de dire que ce grand génie ne pouvait, quel qu'en fût son désir, avoir aucun collaborateur; il se débarrassa donc des Florentins qu'il avait appelés et resta seul en face de ces immenses espaces à couvrir. Granacci a surtout peint à la détrempe; on possède encore de sa main nombre d'étendards et de bannières. Il y a en lui du Ghirlandajo et peut-être quelque chose de la morbidesse des chairs qui caractérise André del Sarte. Il était très-souple; il a fait beaucoup de vitraux et de cartons. Il est mort vers 1543, et ses cendres sont recueillies à San Ambrogio de Florence.

LÉONARD DE VINCI, l'un des plus beaux génies de l'humanité, appartient aussi à la Toscane par sa naissance. Cependant, quoique né à Val d'Arno, il est presque un étranger pour Florence, en raison des circonstances que nous allons développer. Son père, Pietro da Vinci, était notaire, le fils naît en 1452 et, en 1484, le père devient notaire de la Seigneurie. Il

débute comme élève chez Andréa Verocchio, peintre et sculpteur ; une légende veut que le jeune homme ait surpassé son maître dès les premiers jours de son apprentissage et, en face de ce résultat humiliant pour lui, Verocchio aurait renoncé à la peinture pour se vouer à la sculpture, où il devait s'illustrer.

C'était un artiste universel, il n'avait pas de spécialité ; il étudiait tout, art, science, litté-



Léonard de Vinci

rature. Sculpteur, peintre, architecte, ingénieur, mécanicien, botaniste, anatomiste, mathématicien et astronome ; on aurait dit qu'il voulait parcourir le champ tout entier des connaissances humaines. Il était poëte aussi et, comme musicien, il n'avait pas son égal lorsque, prenant la lyre qu'il avait inventée et à laquelle il avait ajouté une corde, il s'accompagnait en chantant d'une voix chaude et vibrante. Avec tout cela, Florence ne lui offrit cependant pas un champ d'action assez vaste ou assez rapide. Tous les grands hommes vivaient encore et étaient plus ou moins les favoris du prince. Laurent de Médicis le méconnut, ce fut Sforza qui eut la gloire de l'accueillir. Léonard écrivit à Ludovic le Maure pour lui proposer ses services. On a conservé l'original de la lettre à la Bibliothèque ambroisienne de Milan. « Je



Une jeune Florentine, par Franc[illegible] G[illegible]. — Collection de Florence [illegible] (Les Offices.)

peux faire tout ce qu'homme peut faire, soit peinture, soit sculpture aussi bien qu'artiste vivant. » Il aurait pu ajouter sans nulle forfanterie qu'étant le plus habile des mortels dans tous les arts plastiques, il joignait encore à tant de qualités la force physique et la beauté, car on raconte que ce beau jeune homme, la première épée de son temps, pouvait, de son bras noueux, tordre le battant d'une cloche et lancer ou retenir, à son gré, un coursier fougueux.

Le jour où il arrive à Milan décide de son sort ; le voilà directeur de l'Académie ducale des beaux-arts, directeur de la construction de la cathédrale ; son protecteur lui commande la statue équestre de François Sforza, le fondateur de sa maison. Ce groupe colossal, dont on connaît quatorze esquisses différentes tracées de sa main, ne devait jamais être exécuté en bronze ; Léonard en avait cependant achevé le modèle, qui fut détruit, au dire de Castiglione, l'auteur du *Courtisan*, par les soldats gascons de Louis XII, lors de la prise de Milan par le roi de France.

Le sculpteur devait bientôt se faire une immense réputation comme peintre en exécutant la fameuse fresque qui existe encore à Milan, célèbre dans le monde entier sous le nom de la *Cène de Léonard de Vinci.* Malheureusement, les procédés d'exécution n'étaient point ce qu'ils devaient être ou la préparation de la muraille avait été mal faite, ou enfin les conditions d'humidité du sol étaient telles que, cent ans après son exécution, la *Cène* était à peu près perdue. Ajoutons, cependant, que pour ceux qui connaissent la gravure du Morghen et les copies de Marco d'Oggione, on retrouve, dans cette pâle fresque, une force supérieure et tous les signes du génie. C'est une œuvre qui fait du réfectoire des Dominicains de la Madona Delle Grazie un véritable sanctuaire. Cette peinture est de 1495 ; c'est la dernière œuvre exécutée à Milan par Léonard. Dès 1499, il quitte la ville et revient à Florence où il est bien accueilli par le gonfalonnier Soderini ; on lui donne un poste fixe et, en 1503, il est chargé de peindre, pour la grande salle du Conseil du Palais-Vieux, une composition à son choix relative à la gloire de Florence. Michel-Ange était convié au même travail et les deux œuvres devaient se faire face dans la décoration. C'est un regret éternel pour les amis des arts que la perte des deux cartons de ces deux artistes, les plus grands génies de l'Italie avec Raphaël. Michel-Ange peignit son fameux *Carton de Pise*, méchamment détruit par une main jalouse. Léonard avait pris pour sujet la défaite des Milanais, conduits par Piccinino, par les Florentins, à Anghiari, près Borgo San Sepolcro.

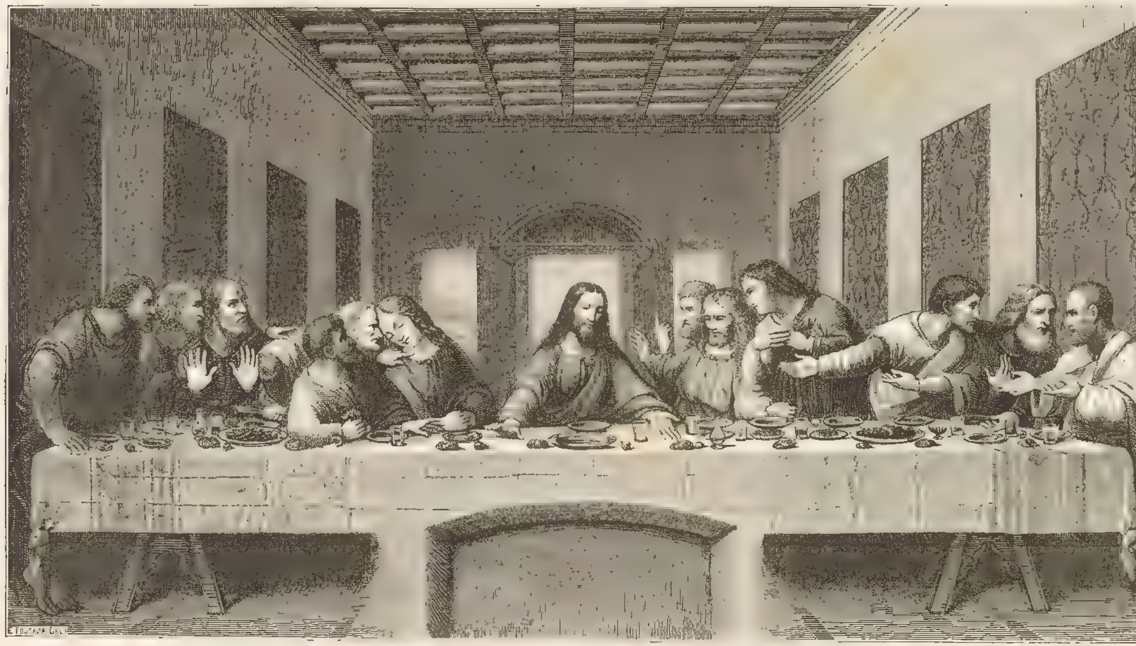
VENU à Rome, en 1514, à la suite de Julien de Médicis, Léonard est présenté au Pape Léon X. Il aurait eu là je ne sais quelle contestation avec les agents du Saint-Père ou le Saint-Père lui-même, mais la première de toutes les raisons doit être quelque jalousie suscitée par la position inattaquable de Michel-Ange au Vatican. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il eut une commande qu'il n'exécuta pas. De Rome il passe en France, où le roi François Ier était jaloux d'attirer les grands artistes, et il resta à la solde de ce prince jusqu'à sa mort ; il revint avec lui à Pavie et le suivit de nouveau en France ; il faisait partie de la suite, à Fontainebleau et à Amboise. C'est grâce à cette circonstance que nous

possédons quelques œuvres de Léonard, la fameuse *Monna Lisa* et la Vierge du Salon carré du Louvre. Léonard mourut à Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, à l'âge de soixante-sept ans; une gravure, populaire en France, le représente à son lit de mort, rendant le dernier soupir dans les bras de François I[er].

C'est un génie universel, ses manuscrits sur les sciences et les arts forment, avec ceux de Léon Battista Alberti, les premiers traités techniques écrits par des artistes. Comme ingénieur, comme mécanicien, comme poëte même, il était aussi distingué que comme peintre et sculpteur ; il a embrassé tout l'ensemble des connaissances humaines. Nous ne le représentons ici que par un dessin, car Florence est la ville la moins riche en œuvres du maître ; il y a bien là cette superbe tête de Gorgone du Musée des Offices qu'on lui a attribuée timidement et qu'on doit hardiment lui donner ; mais Milan a recueilli les fruits de la générosité de Sforza et montre avec orgueil *la Cène* et nombre de toiles de chevalet. Le dessin que nous donnons est l'un de ceux qui figuraient à l'Exposition des maîtres anciens ; il ne représente point un personnage défini, mais une de ces fantaisies que le maître se plaisait à tracer et où ilmontrait la puissance de son modelé, la connaissance profonde de l'anatomie et la science infinie des mille inflexions qui peuvent animer le visage humain. Il faut bien se dire qu'à part *la Cène* et les quelques toiles connues du monde entier, le *Saint Jérôme* du Vatican, le *Portrait d'Isabelle d'Aragon*, femme de Galéas Sforza à l'Ambroisienne de Milan, l'*Orfèvre* et la *Monaca* du palais Pitti, la *Monna Lisa* du Louvre et quelques autres, la plupart des œuvres de Léonard qui nous sont parvenues semblent plutôt des études faites pour essayer ses forces ou montrer ce qu'il sait faire, que des ouvrages définitifs. Les dessins surtout peuvent être regardés comme des fantaisies ; il a même poussé assez loin l'amour du grotesque, et on dit qu'il a cherché à établir la théorie du laid avec exemples à l'appui.

On ne saurait passer sous silence Lorenzo di Credi, le plus cher élève de Verocchio, celui auquel l'auteur du *Colleoni* légua par testament le devoir de finir sa fameuse statue de Venise. On sait que le Sénat n'eut pas assez confiance dans Lorenzo pour lui confier l'achèvement de l'œuvre et qu'il désigna dans ce but Alessandro Leopardi, qu'on appela de ce fait *Alessandro del Cavallo*. Lorenzo resta néanmoins l'héritier de Verocchio pour tout ce qui était œuvre d'art sortie des mains de son maître et dans son atelier au moment de sa mort. Ce Lorenzo di Credi s'appelait de son nom Lorenzo Sciarpelloni ; mais, comme son premier maître était un orfèvre du nom de Credi, par une habitude fréquente alors, on le désignait volontiers sous le nom de son maître. Ce n'est qu'au sortir de l'atelier de l'orfèvre qu'il entra chez Verocchio, et on a vu jusqu'à quel point il gagna l'affection de ce dernier.

La liste de ses œuvres est longue, parce qu'il s'attacha surtout aux tableaux de chevalet ; il y avait peu d'autels privés à Florence qui ne fussent décorés d'une madone de Lorenzo ; il excellait dans la représentation des scènes religieuses. Il est mort en 1530, à l'âge de soixante-huit ans. Sa manière est très-caractérisée; c'est un dessinateur serré qui n'emploie la couleur qu'après avoir modelé toutes ses figures avec une teinte neutre. Il a du style et de l'élévation.



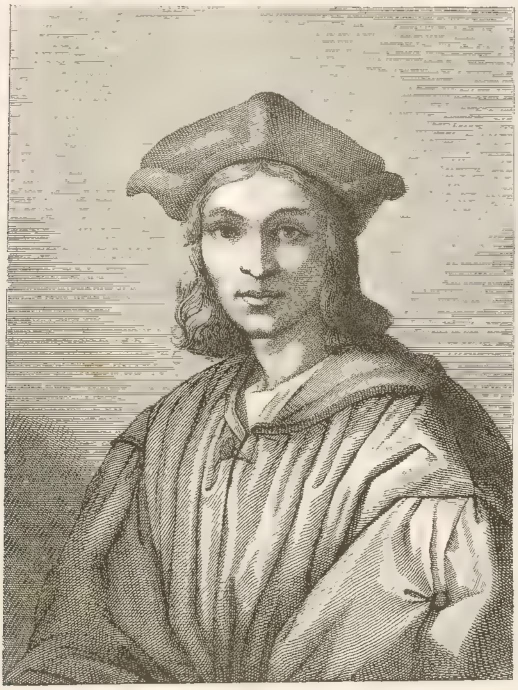
La Cène de Léonard de Vinci. — Réfectoire du Couvent de Santa Maria delle Grazie, à Milan.



ANDRÉ DEL SARTO — DÉPOSITION DE LA CROIX

Collection du Palais Pitti

J'ai hâte d'arriver à André del Sarte, l'une des personnalités les plus touchantes de la peinture à Florence; âme passionnée, ardente, homme de mauvaise foi, d'ailleurs, qui a connu tous les écarts et tous les déportements et a fini par être la victime d'un amour mal placé, d'une passion indigne pour une femme qu'il a rendue immortelle par son pinceau. C'est le fils d'un tailleur (Del Sarto). Il s'appelle Andréa Vannucchi et naît en 1488; à son



André del Sarte. — D'après le Portrait des Offices par lui-même.

point de départ, il est vivement influencé par Fra Bartolommeo, mais ses premières œuvres à Florence lui font une rapide réputation et il est invité par le roi de France à venir s'établir à Fontainebleau. Il avait épousé, en 1513, c'est-à-dire à l'âge de vingt-cinq ans, une veuve, du nom de Lucrezia Fede, dont il nous a laissé plusieurs portraits et un charmant dessin que nous publions ici; obsédé par elle, il ne put remplir ses engagements envers François Ier et demanda à revenir dans sa patrie; au moment de quitter la cour, le souverain, plein de confiance dans son goût élevé, le chargea d'acquérir un certain nombre d'œuvres

d'art dont il voulait enrichir ses collections, et lui confia le soin d'en surveiller l'envoi en France.

Arrivé à Florence, il dissipa les sommes qui lui avait été confiées et ne put jamais rentrer dans notre pays. Ses œuvres sont nombreuses, ses fresques de la Santissima Annunziata, conservées encore aujourd'hui et protégées contre les injures du temps par une boiserie vitrée, dans le petit cloître qui précède l'église, sont des merveilles de goût et d'exécution. La *Madone du Sac,* au-dessus de la porte du grand cloître du même couvent communiquant à la sacristie, est une des plus belles œuvres d'art de l'Italie. La *Sainte Famille* des Offices, que nous reproduisons ici par la gravure sur bois, est regardée comme son chef-d'œuvre; on ne va pas plus loin pour le rendu des chairs, la grâce indéfinissable et l'aspect de grandeur et de noblesse. Voici le portrait de l'artiste peint par lui-même, emprunté à la galerie du palais Pitti, et, pour le mieux faire connaître encore, nous donnons cinq autres toiles de lui, choisies parmi les plus importantes. *La Dispute de la Sainte-Trinité* a été peinte pour les frères Augustiniani de San Gallo! C'était une chapelle hors les murs, qui a été détruite au moment du siége de Florence, dans l'intérêt de la défense. Les frères se transportèrent à Saint-Jacques et prirent avec eux la toile de Del Sarte; mais en 1557 une forte crue de l'Arno submergea une partie de la cité, endommageant fortement le chef-d'œuvre; en 1060, on le transporta au palais Pitti et on plaça sur l'autel une bonne copie d'Ottavio Vannini, élève du Possignano.



Lucrezia Fede. — Dessin de Del Sarte.

La Pieta di Luco est le nom sous lequel on connaît, en Italie, la *Déposition de la Croix,* peinte pendant la peste de 1523. André del Sarte, sur le conseil d'un certain Antonio, de la famille Brancacci, se réfugia à Luco, et c'est pour le couvent des Camaldules qu'il exécuta cette toile qui, à un moment donné, a figuré dans la *Tribune* de Florence.

L'*Assomption de la Madone* a été peinte pour l'église des moines de Vallombrosa, dans le Casentino. *La Vierge et les Saints* et la *Déposition de la Croix* permettent de juger le faire grandiose de cet admirable artiste, au sujet duquel Michel-Ange écrivait les lignes suivantes : « Il y a à Florence un petit homme qui, s'il était employé comme toi à de grandes machines, pourrait bien te faire suer le front. » Après ce jugement porté par un tel génie tout l'enthousiasme qu'on peut montrer pour Del Sarte est justifié.

Del Sarte est mort à la fleur de l'âge ; il devait avoir une grande facilité de conception et d'exécution, car il a beaucoup produit. Il disparaît à quarante-deux ans, le 22 janvier 1531, et



ANDRÉ DEL SARTE — LA VIERGE ET LES SAINTS — *(MADONA IN GLORIA)*

Collection du Palais Pitti

sa femme acariâtre, la Lucrezia Fede, lui survit pendant quarante ans. On l'appelait *Andrea*



Déposition de la Croix dite *La Pieta di Luco*, par Del Sarte, peinte pour les Camaldules de Lucco. — Collections de Florence.

senza errori (*André sans faute*), tellement il était complet au point de vue du dessinateur et du coloriste.



Giorgio Vasari.

L'École florentine le compte, à juste titre, comme une de ses gloires; Vasari est son élève, ainsi que le Pontormo, Francabigio et Domenico Puligo.

Il n'y a pas longtemps à s'arrêter sur GIORGIO VASARI, quoique son œuvre soit énorme et qu'il ait eu dans sa vie d'artiste des occasions qui ont manqué parfois à de plus dignes que lui. Il était architecte, peintre et écrivain. C'est sa biographie des peintres, sculpteurs, architectes et orfèvres qui a rendu son nom plus recommandable. C'est certainement une source discutable et très-discutée, les dates sont erronées, les erreurs sont multiples, mais chacun sait que les éditions successives publiées à Florence rectifient, dans les annotations, les assertions qui sont fausses; et il reste un travail de première main fait par un contemporain, qui, après tout, est le grand document à consulter sur l'art italien, malgré tout ce qu'on peut légitimement lui reprocher.

Vasari était le protégé de Cosme, il a obtenu de peindre l'immense coupole de Santa Maria del Fiore ; c'est lui aussi qui a aménagé les *Uffizi*, et on lui doit la façade actuelle. Il a eu une carrière très-remplie, il était mêlé au plus haut degré au mouvement de son



La Tentation de Saint Gérôme, par Giorgio Vasari, l'auteur des *Vite*. — Collections de Florence. — Palais Pitti.

temps. Ses toiles sont nombreuses dans les églises, et il a eu aussi cette grande bonne fortune d'avoir à décorer l'immense plafond de la salle du palais ducal. Nous avons décrit dans le chapitre relatif au Palais Vieux, les sujets qu'il a choisis; il a voulu aussi rassembler là les portraits des personnalités de son temps. C'est un homme de talent et qui a un certain acquis, mais il manque de génie à une époque où les artistes sont consumés par la flamme

qui brûle en eux ; il est froid et régulier. Nous donnons ici une *Tentation de Saint Gérôme*, qui figure dans la galerie du palais Pitti. D'ailleurs, ses toiles de chevalet sont peu nom-



Adam et Ève chassés du Paradis, par Andréa Del Minga. — Collections de Florence. — Palais Pitti.

breuses ; il peignit surtout de grandes compositions décoratives qui sont aux murs des palais et des couvents et qui tiennent leur place sans exciter l'enthousiasme chez le spectateur.

Nous n'avons du Pontormo, qu'une toile, le Cosme le Vieux que nous avons publié au chapitre des Médicis. Cet élève de Del Sarte qui, de son vrai nom s'appelle Jacopo Carucci, était né en 1494. Arrivé à l'âge d'homme au moment où Michel-Ange remplissait l'Italie du bruit de son génie, il avait été vivement frappé et allait garder dans sa manière quelque chose de la grandeur de cet éclatant génie. C'est un grand portraitiste que le Pontormo, il a surtout de l'ampleur et une superbe allure. Il devint le protégé des Médicis qui lui confièrent l'exécution des fresques de San Lorenzo : « *le Déluge* » et « *le Jugement dernier.* » Il employa là, onze années de sa vie, mais ceux qui, comme nous, ont le souvenir exact de ces travaux de Pontormo n'y verront qu'une imitation assez peu intéressante de la manière de Michel-Ange. Pour rendre toute justice à Jacopo il faut dire que je ne sais quelle fâcheuse restauration a décoloré ces fresques, leur a donné une tonalité pauvre et les a dépouillées de leur caractère primitif. Il est à remarquer que le Pontormo, qui suit les traces de Michel-Ange, chaque fois qu'il trace une fresque : reprend toute son originalité quand il est face à face avec la nature, luttant avec elle pour la reproduire. Ses portraits sont tout-à-fait de premier ordre ; aussi a-t-il été chargé par les Médicis de peindre chacune des personnalités de cette illustre famille. On conserve dans la cellule de Savonarole, à San Marco, une belle toile représentant Cosme le Vieux. C'est cette œuvre que nous avons fait graver, mais nous devons faire remarquer qu'elle ne peut pas, si elle est au Pontormo, avoir été exécutée d'après nature; car Cosme le Vieux était mort depuis longtemps. Mais il va sans dire que la tradition était vivante encore et que, sans doute le Pontormo a eu, pour reproduire les traits de l'illustre aïeul, des documents d'une incontestable authenticité. Pontormo est mort en 1456; il est le maître d'un grand artiste, le Bronzino qui l'a assisté dans nombre de ses œuvres, et qui a même terminé les fresques de San Lorenzo, auxquelles, pour tout dire, il a beaucoup plus donné son propre caractère que laissé le cachet de la manière de son maître. Le Bronzino, son élève, est né en 1502, à



Jacopo da Pontormo.



Angelo Bronzino.



Le Rosso.



GIOVANNI BATTISTA ROSSO FIORENTINO — LA MADONE DE ROSSO

Collection du Palais Pitti

Monticelli dans les environs de Florence. Il n'entra pas tout d'abord chez le Pontormo, mais il suivit les leçons de Raffaellino del Garbo. Si on veut le connaître dans tout son développement, il faut voir la série de ses œuvres qu'on conserve dans la salle de la municipalité du Palais Vieux, à Florence. Il a fait de très-nombreux cartons de tapisserie, et, dans ce genre intermédiaire qui n'est ni la fresque, ni l'huile et qui requiert surtout les qualités d'un déco-



Clarisse Ridolfo Altoviti, nièce de Léon X, par Cristoforo dell' Altissimo. — Collection du Palais Pitti.

rateur très-préoccupé, non pas de l'effet par le relief, mais de la belle harmonie des lignes et du grand respect des silhouettes, il nous paraît tout à fait supérieur.

Du Pontormo, il avait pris la belle tournure et le côté grandiose et, comme portraitiste, il est certainement à classer parmi les premiers. Ses œuvres, en ce genre, sont très-nombreuses. Nous avons donné ici un grand nombre de ces images des Médicis, conservées dans les galeries de Florence; il a dû probablement être revêtu de la charge de peintre officiel car il y a peu de collections en Europe où on ne trouve un portrait de quelque personnalité de la famille signé de son nom. Lui aussi avait été très-influencé par Michel-Ange et on retrouve

cette influence dans les grands cartons décoratifs des tapisseries. Nous publions de lui le portrait de François de Médicis, le mari de Bianca Cappello et le portrait de la Bianca elle-même conservé au Musée des Offices. Le Vasari, qui était l'ami intime du Bronzino lui a fait une belle place dans ses *Vite* et, de fait, il la mérite; il était aussi poëte, il faisait partie de l'Académie florentine et ses œuvres poétiques ont paru avoir assez de prix pour qu'on les ait publiées à Naples en 1723. Le poëte se retrouve tout entier dans une des toiles les plus brillantes qu'il ait peintes, et qui figure aujourd'hui à la *National Gallery* sous le titre : *Vénus, Cupidon, la Folie et le Temps.*

Le Bronzino meurt le 23 novembre 1572, quinze ans avant son modèle, le grand-duc François.



Francesco Salviati

C'est la *Judith* qui a fait, devant l'histoire, la fortune de l'Allori, et, de fait, il y a là quelque chose de théâtral et une certaine fierté qui arrête le regard. Dans la série des œuvres italiennes, c'est, avec les madones de Raphaël et la fameuse *Cenci,* la toile qu'on copie le plus dans les galeries.

Par ordre chronologique, les derniers peintres représentés ici par la gravure sont le Rosso, Andréa del Minga et Cristoforo dell' Altissimo; le premier avec une *Vierge et l'Enfant,* le second avec un *Adam et Ève chassés du paradis* et le dernier avec son portrait de *Clarisse Ridolfo Altôviti.*

Le Rosso, Giovanni Battista Fiorentino, est celui-là même que nous désignons en France sous le nom de *Maître Roux.* Il vint en France avec Primaticcio, formant la suite de l'Ecole de Fontainebleau avec Nicolo Dell' Abbate, et son œuvre capitale, chez nous, est la fameuse galerie basse, dite de François Ier dans le palais de Fontainebleau, où Nicolo a entouré de ses compositions ornementales exécutées en stuc, la série de ses petites fresques allégoriques.

Andrea del Minga est l'artiste qu'on retrouve à Santa Croce à l'*Orazione dell' orto,* il procède des grands peintres florentins, il y a du Bronzino dans la silhouette de ses figures; on sent la fin d'une grande école. Quant à Cristoforo dell' Altissimo, son nom n'est pas classé parmi celui des maîtres, il est cependant représenté aux Offices et au palais Pitti; c'est un élève du Pontormo, et on s'en aperçoit du reste en regardant le portrait de l'Altoviti qui semble peint par son maître ou par le Bronzino. Cette Clarisse Altoviti, représentée ici, est la propre sœur du fameux Niccolo Ridolfi, l'archevêque de Florence et de Sabine, le neveu du pape Léon X. Ce Cristoforo dell' Altissimo est celui-là même qui fut pensionné par Cosme Ier pour copier, chez l'évêque Paul Jove à Cosme, les deux cent quatre-vingts portraits qui formaient la collection du célèbre savant. Ces portraits, d'un grand prix pour l'histoire, forment aujourd'hui aux Offices, dans les salles, aux frises, et dans



les couloirs une série non interrompue et continuée depuis de toutes les grandes personnalités du monde entier.

Francesco Rossi dont le nom dans les arts est celui de SALVIATI, nom emprunté par reconnaissance, à son patron, le cardinal du même nom, est né à Florence en 1510; il a étudié sous André del Sarte, c'est un imitateur de Michel-Ange et un ami de Vasari. C'est lui qui a peint, à Venise, le portrait de l'Arétin, envoyé en présent à François Ier. Salviati avait visité notre pays sous Henri II, mais il ne se plut point à la cour de France. Il meurt en 1563, après avoir laissé des œuvres assez importantes à Rome, à Santa Maria del Popolo.

Rappelons encore, afin de ne passer sous silence aucune personnalité de l'École florentine, les derniers noms qui honorent la peinture jusqu'à la pleine décadence. Ce sont, après celui de Salviati, Cigoli, Poccetti, Jacopo Empoli et Carlo Dolci. Ce dernier meurt à la fin du XVIIe siècle et naît en 1616, il a encore de la grâce jointe à une certaine force; son chef-d'œuvre, une *Pieta*, est au Musée de Madrid. Le Poccetti, abondant et facile, et qui a rempli Florence de ses fresques, se rapproche déjà de notre école superficielle mais charmante, du XVIIIe siècle, et on peut vraiment dire qu'il n'y a pas à Florence l'école intermédiaire du XVIIe siècle, qui, en France a eu un grand éclat. Cette école si brillante à Venise avec des hommes comme Guardi, les Tiepolo, Ricci et même le Longhi; spirituelle et piquante à Naples avec les grands décorateurs, ne produit ici aucune de ces personnalités qui s'imposent et qui, surgissant à des époques moins fécondes pour l'art, ou en des temps tout à fait déshérités, réunissent cependant en eux la plupart des qualités qui ont distingué les plus grands artistes des belles époques de l'art.

NOUS voici arrivé à la fin de notre tâche; nous n'avons pu, et on l'aura vite compris, n'embrasser qu'une partie de ce vaste sujet. On pouvait tenter d'écrire l'histoire de la peinture florentine, celle de la sculpture, étudier, ou l'architecture, ou l'histoire, ou le développement du mouvement intellectuel chez le peuple de la Toscane ; mais on devait renoncer à tout embrasser. C'est une œuvre de vulgarisation que nous avons entreprise, nous voulions surtout faire comprendre le rôle que la ville a joué dans l'histoire intellectuelle des temps modernes, et il ne faudra point nous reprocher d'avoir sacrifié telle ou telle partie de notre sujet.

Les arts mineurs à Florence auraient mérité une place dans un travail de ce genre ; mais si on considère qu'ici la représentation dessinée ne doit jamais être séparée de la description de l'objet ou de son étude esthétique ; et que les chefs-d'œuvre d'orfévrerie, de céramique, les cristaux de roche, les émaux, sont enfermés dans les trésors, dans les sacristies, ou dans les collections privées ; de sorte qu'on ne peut prétendre à en reproduire la série exposée chronologiquement de manière à offrir un enseignement : on comprendra qu'on ait dû renoncer à tenter de faire un chapitre spécial. Le côté nouveau de ce livre, c'est le chapitre intitulé : « les Florentins illustres » où nous avons à grands traits indiqué la vie et les tendances de ceux qui, à Florence, se sont distingués, dans la philosophie, la politique, la

science, les arts et les lettres, en appuyant surtout sur ces fameux humanistes, la gloire du xve siècle florentin, qui ont porté si haut le nom toscan.

Jamais l'artiste ne réalise son idéal, surtout quand il accomplit une œuvre pour laquelle il appelle à lui de nombreux collaborateurs, et emploie des procédés variés qui se montrent parfois rebelles et n'expriment pas toujours, au gré de son désir, et la forme et le sentiment et le caractère des œuvres qu'il veut faire connaître au public. Peut-être cependant, de ce grand ensemble, ressortira-t-il une idée juste de la supériorité de Florence sur les autres villes de l'Italie; en tout cas, nous espérons avoir fait passer dans ce livre le sentiment d'enthousiasme, de respectueuse admiration et de profonde tendresse que nous ressentons et pour l'Italie notre devancière et pour cette cité des fleurs vers laquelle le monde entier tourne les yeux lorsqu'il s'agit d'étudier les origines de la Renaissance des lettres et des arts dans le monde moderne.



TABLE

DU

PLACEMENT DES TITRES

IMPRIMÉS EN COULEUR

DES

GRAVURES IMPRIMÉES HORS TEXTE

DES

PLANCHES SUR CUIVRE

AVEC

INDICATION DU TEXTE Y CORRESPONDANT

TABLE DU PLACEMENT

DES

PLANCHES SUR CUIVRE, DES FAUX-TITRES ET DES GRAVURES IMPRIMÉES HORS TEXTE

AVEC L'INDICATION DES PAGES DONNANT LEUR EXPLICATION

TABLE

ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES

DES NOMS CITÉS

ET

DES GRAVURES

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES, DES NOMS ET DES ILLUSTRATIONS (1)

(1) Les Numéros des Gravures précédés d'un * indiquent les Illustrations hors Texte.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES



CHARLES YRIARTE. — FLORENCE



J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR — PARIS